ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIK-GESELLSCHAFT

(E. V.)

Neunter Jahrgang 1907—1908

Herausgegeben von

Alfred Heuß

LEIPZIG

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL

LENOX

Digitized by Google

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS.
R 1903 L

Digitized by Google

INHALT.

	Seite
Adler, Guido (Wien).	
Zu Biber's Violinsonaten	29
Anonym.	
The Musician Astronomer	22
"Harmony" versus "Counterpoint" in teaching	108
Muffat's »Componimenti«	123
More about Harmony and Counterpoint	189
The Groundwork of Conducting	218
New Works in England	220 315 357
Musical Knighthood	221
Sibelius in England	271
Modern German Male-Voice Writing	305
Sterndale Bennett	345
Programme Music and After	350
Erckmann, Fritz (Alzey)	
Sphärenmusik	417
Goldschmidt, Hugo (Berlin).	
Der Messias, Oratorium von G. F. Händel	18
Heuß, Alfred (Leipzig).	
Mozart's siebentes Violinkonzert	124
Zum Thema: »Mannheimer Vorhalt«	273
Istel, Edgar (München).	
Die 44. Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen deutschen Musikvereins	353
Jachimecki, Zdisław (Krakau).	
Das »richtige« Datum des Briefes L. van Beethoven's »an die unsterbliche Geliebte«	349
Jerichau, Thorald (Fuglsang in Dänemark).	
Edvard Grieg, 1843—1907	68
Kilburn, Nicholas.	
The recent London "Promenades"	155
Koczirz, Adolf (Wien).	
Le Trésor d'Orphée	251
Kruse, Georg Richard (Berlin).	
Otto Nicolai und die Malibran	307
Laloy, Louis (Paris).	
Hippolyte et Aricie de J. Ph. Rameau et Boris Godounov de Moussorgski à l'Opéra de Paris	347
de la Laurencie, L. (Paris).	
A propos des protecteurs de Jean Marie Leclair l'aîné	61
Maclean, Charles (London).	
Sedley Taylor on Handel's Borrowings	73
Two English Authors on Wagner's "Ring"	411
Moos, Paul (Ulm a. D.).	
Psychologische Musikästhetik	100
Nef, Karl (Basel).	
Kunstlied und Volkslied	152
Pasini, Francis (Mailand).	
Esquisse d'une Philosophie de l'Histoire Musicale de la Grèce	303

Digitized by Google

Praetorius, Ernst (Cöln a. Rh.). Seite
Ausgewählte Werke von Hieronymus Praetorius 216
Prendergast, Arthur H. D. (London).
Tallis and the "Et Incarnatus" 65
Prod'homme, J.-G. (Paris).
Deux lettres de R. Wagner 70
Riemann, Hugo (Leipzig).
Beethoven's Mödlinger Tänze v. J. 1819 53
Der Schlüssel der altbyzantinischen Neumenschrift 118
Sandberger, Adolf (München).
Rossiniana 336
Scheibler, Ludwig (Bonn).
Richard Heuberger's Schubertschrift 280
Schering, Arnold (Leipzig).
Zum Thema: Händel's Entlehnungen 244
Schünemann, Georg (Berlin).
Der vierte musikpädagogische Kongreß zu Berlin 356
Schwartz, Rudolf (Leipzig).
Hans Leo Haßler's Werke 27
Emil Vogel † 335
Sonneck, O. G. (Washington).
Edward MacDowell 1
Spiro, Friedrich (Rom).
Rückblick auf das römische Musikjahr 1907 217
Thuren, Hjalmar (Kopenhagen).
Das dänische Volkslied 13
Tanz und Tanzgesang im nordischen Mittelalter nach der deutschen Balladendichtung 209 239
Wagner, P. (Freiburg i. d. Schw.)
Über Choralrhythmus 159
Williams, C. F. Abdy (Milford-on-Sea).
Present-day Accompaniment of Ancient Greek Melodies 248
Wolffheim, Werner (Grunewald).
Nochmals »Muffat's Componimenti« 188
Wustmann, Rudolf (Dresden).
Zwei Messiasprobleme (Mit Nachwort von M. Seiffert) 147 183
Bachfest in Leipzig, Kantate 1908 309

Amtlicher Teil — Mitteilungen über den Wiener Kongreß (Mai 1909) S. 99, 207.
Anzeige und Besprechung von Musikalien S. 46, 90, 137, 174, 231, 292, 400.
Aufführungen älterer Musikwerke S. 30, 311, 360.
Berichtigungen S. 51.
Buchhändler-Kataloge S. 51, 96, 143, 179, 204, 293, 331, 405, 441.
Extraits de Bulletin français de la SIM. S. 129, 165, 191, 222, 254, 282, 315, 359, 425.
Kritische Bücherschau S. 40, 81, 135, 168, 197, 226, 258, 288, 319, 387, 428.
Kritisches. Julien Tiersot—Prod'homme S. 144, Guido Adler—M. Seiffert S. 331, Hugo Riemann—Horwitz S. 332, Max Seiffert—G. Adler S. 406, Guido Adler—Max Seiffert S. 407, Karl Horwitz—Riemann S. 409.
Mitteilungen der IMG. S. 52, 97, 145, 179, 205, 237, 268, 299, 332, 409, 421.
Musikberichte S. 171, 283, 426.
Notizen S. 35, 79, 133, 166, 193, 223, 256, 286, 316, 384, 426.
Vorlesungen über Musik an Hochschulen S. 77, 133, 284.
Vorlesungen über Musik S. 34, 79, 133, 166, 192, 254, 286, 316, 384.
Zeitschriftenschau S. 47, 91, 140, 174, 200, 232, 264, 294, 326, 401, 435.

Digitized by Google

English Sheet.

October. 1907.

English Matter in September and October Journals.

Boys' voices, 501
Cleopatra, 463
Eugene Oniéghin, 495
Glass-breaking by voice, 476
Golden Tree, what was it, 474
Magdalen, Oxford, 501
Mistletoe and masques, 475
Morals in music, 461
Musical Association, 510
Russian poetry, 494
Salome, Strauss's, 462
Sol-fa and sol-mi, 500
Astronomy and music, 22
Ballad-sheet printers, 36
Collecting folk-songs, rules, 39
Folk-song Society, 36, 39, 41
Gramophone, use of, 39, 41
Gregorian chant, 41
Herschel, musician-astronomer, 22
Joachim, 40, 43
Modal scales in England, 42
Niecks on German art-song, 39
Organ structure, 46
Telescopes, 24

English Books reviewed in Ditto.

Newmarch's Poetry and progress in Russia 494; Ricci's Italian solfeggi 500; Roberts's Chorister-training 501; Bewerunge on plain-chant 40; Folk-song Society's Journal 41; Fuller Maitland's Joachim 43; Warman's Organ-structure 46.

Abstract Notes on German &c. Matter in Ditto.

(Page 1). *Edward Alexander MacDowell, pianist-composer.* To borrow dictionary-style: — *B.* New York, Dec. 18, 1861; of Scottish-Irish quaker emigrant family; *s.* Thomas F. and Frances M.M.; without being a prodigy, taught p. f. at New York by Buitrago, Desvernine and Teresa Carreño (all these being S. Amer. musicians); at 15 (1876) taken by mother to Paris, where at conserv. under Marmontel (p. f.) and Savard (comp.); at 18 (1879) short while under Siegmund Lebert (recte Levy) at Stuttgart (p. f.), and Louis Ehlert at Wiesbaden, then for 3 years under Dutch teacher Carl Heymann (p. f.) and Joachim Raff (comp.) at Frankfort; chief p. f. teacher (on £ 40 p. a.) at Darmstadt conserv. 1881—4; married (more non insolito) a pupil with means 1883; resided Wiesbaden 1884—8; in Boston 1888—96; Prof. music Columbia univ. New York 1896—1904; dir. Mendelssohn Glee Club (male voice) 1896—8; v.-p. Inst. Arts and Letters 1904—5; since 1905 permanently deranged in mind. His chamber works are household words in the States, orch. works have been given in all important cities of America and Europe. Composer of: — 2 orch. suites, 2 p. f. concertos, 4 symph. poems, 4 p. f. sonatas, 12 virtuoso studies, 6 idylls after Goethe, 6 poems after Heine, over 50 songs, etc. Opus nos. run 9—62. Biography with many home touches, and complete list of works, in "Musical Times", April 1904. Resides at Peterboro, New Hampshire, U.S.A.

In England M. has been known almost exclusively by: — his 2nd concerto, op. 23, Dminor; his Tragic Sonata, op. 45 (the others are Eroica 50, Norse 57, Keltic 59); his 2nd orch. Suite, op. 48 on N. American Indian airs; and various songs. As his American predecessor in fame, the organist-composer John Knowles Paine (1839—1906), who studied in Germany

Digitized by Google

1858—1861, was an obvious reflex of the German Schumannic style; so Mac Dowell, who was in Germany 1879—1888, was for at least two-thirds of his career an eclectic follower of the ecletic Raff. His concerto at Crystal Palace (Carreño, April 1900) and Philharmonic (himself, May 14, 1903), produced the impression to connoisseurs of having no basic originality. His Indian Suite (Rodewald, March 26, 1892, at Liverpool, and Henry Wood, Oct. 23, 1901, in London) showed far more character. His p. f. sonatas appear as his most striking works. Of the Tragic sonata (Bechstein Hall, Lucie Mawson, Feb. 25, 1902) the "Times" said: — "When we say that in this sonata he has hardly paid sufficient attention to contrast, that he has indeed sustained the tragic almost beyond endurance, all is said that is not praise. There are moments, especially in the Vivace, when Mac Dowell rises to the point of greatness, and we are inclined to think this the best of the four movements; for one reason, namely that it is more claviermässig than the rest. The ideas are big, but they seem to call for an orchestra to make themselves fully felt. Yet with all this, the tragic note resounds with ten times the force of Draesecke's Tragic Symphony."

American appraisement is naturally more partisan-like. Lawrence Gilman in "N. American Review" writes (if reader can extract any meaning from the writing): — "I account the composer Edward Mac Dowell so notably a romantic of the finest attainments, because true to the deeper genius of his art, he devotes himself, in his practice of it, to a rendering, extraordinary for vividness and felicity, of those essences and impressions which have seemed to me to be the ultimate concern of the romantic spirit in its dealings with life. It is making no transcendent claim for him to affirm that in much of his music there is an inevitable felicity, a graphic nearness and beauty, an imaginative intensity and lyric fervour, which exists nowhere in external tone-painting save in Mac Dowell's work". The first of these sentences seems to state that the romantic M. is romantic because he practises romanticism; a non-committal doctrine which might have come out of a certain child's nonsense-book by Lewis Carroll. What in the second sentence is meant by an "inevitable felicity" and a "graphic nearness", the reader must determine for himself. But such are the ways of impressionist writers on music. James Gibbons Huneker in "Musical Courier" says much more sanely, "I begin to believe that Mac Dowell is a belated romanticist. He has successfully resisted the realistic currents of the day, while his eclectic training and keen sense of form have kept him from becoming a misty symbolist". Philip Hale in "Boston Journal" says, "The amazing spontaneity of the 2nd concerto leads the hearer to think that it was conceived at white heat, and stamps the composer as a man of supreme talent, just as the Indian Suite stamps him as a genius". Henry T. Finck in the N. York "Evening Post" says, "It was the 8 songs, op. 47, that first convinced me that Mac Dowell is one of the most original composers of our time. Jewels of the first water are The sea and Idyll, the finest songs ever composed in America".

Present article-writer (Oscar George Theodore Sonneck, Chief of Division of Music in Library of Congress, Washington) gives a complete analysis of M.'s works, and comes to conclusion that all American art-music hitherto has been either "made in Germany" or "made in France". That is exactly the impression gained here, when it has been exposed to the white light of

Digitized by Google

comparative treatment in public. Still (a) a country must be fed at the roots with antiquity before it can produce indigenous art, and the United States are not in that position, (b) Mac Dowell has done wonders with a predisposition for music not originally or innately strong, and is the most distinguished of American composers to date.

(Page 13). *Danish Folk Tunes.* The words of Danish folksongs have come down from XV or XVI centuries. But the tunes thereof have been taken down only from beginning of XIX century; when a general Scandinavian movement, and just the same experiences as recently with our Folksong Society (see pp. 36, 39, 41). First tunes appeared as supplement to Abrahamson, Nyerup, and Rahbek's Danish folksong collection (Danske Viser fra Middelalderen, 5 parts, Copenhagen 1812—14); melody-line only, but even therein with modernizing tamperings; W. H. F. Abrahamson was an artillery-captain (1744—1812). The Hamburger Christoph Ernst Friedrich Weyse (1774—1842), settled in Copenhagen, added Germanized accompaniments to most of the above and to 33 more; vol. i, date unknown, vol. ii, 1842. The Dane Andreas Peter Berggreen (1801—1880), organist, opera-composer, school-inspector, editor, etc., made the best collection, very many new, in Danske Folkesange og Melodier, various editions down to 1871; accompaniments however and rhythms not free from modernization. E. Tang Kristensen has published Jutland tunes in 1871 and 1876. Tunes are found printed in periodicals. An unpublished store (in MS. and phonographic record) lies in the Royal Library at Copenhagen, under care of Axel Olrik. Present article-writer (Hjalmar Thurén, 18 Rathsackvej, Copenhagen) says time has come to classify and edit; only available classification being in his opinion by subject of corresponding word-texts.

Danish folk-tunes are only known in England through the impervious disguise of "accompanied" editions. The preservation of national melodies ought to be conducted in all countries under strict state-supervision.

(Page 29). *Violin Dis-tunings (scordature).* Cf. VIII, 456b and 471. The Biber violin sonata in the Austrian "Denkmäler" series is to be issued afresh, with the revised interpretation shown by Max Schneider to be the correct one. General editor of the series (Guido Adler, 9 Lannergasse, Cottage, Vienna) says that the overlapping octave case is the only one generally known. As pointed out at VIII, 456b, in reality the A string and D string are made to exchange places on both saddle and bridge, and the rest follows by adhering to the first position and stopping mechanically the notes indicated.

(Page 34). *Singing for the Imbecile.* Dr. Imhofer, a physician of Prague, says that some imbeciles show a great feeling for music, and argues that these should be trained to earn a living in choirs. Unfortunately he gives the answer himself, for he says that they also suffer from ἀπροσεξία, or want of concentration, beginning a tune right and not continuing.

(VIII, 263, 316.) *The Music-Aesthetics of the German Renaissance.* By Dr. Arnold Schering, Tutor in the Leipzig University, — 23 Thomasiusstrasse, Leipzig. — In the XVIII century, music-aesthetics were not a branch of philosophy (as later in the XIX century), but rather a section of practical musical instruction. Three aspects of the subject can be distinguished in that period, — the theological, the scientific-speculative, and the empiric. Theological music-aesthetics attached themselves chiefly to opera

Digitized by Google

and church-music, and sought to demonstrate the value or otherwise of those art-forms on the basis of the Bible and Revelation; giving birth in point of fact to a mass of sterile verbal disputation, and occasionally involving "theosophy" and mediaeval number-mysticism. The second group of musical aestheticians occupied themselves with the cardinal question, how the existence of pure or "absolute" instrumental music could be justified to the understanding; and answered that question by saying that the secret of the effect of musical sounds on mankind lay in their mutual mathematical relationship. Representatives of this branch of thought were Leibnitz (1646—1717), G. A. Sorge (1703—1778), L. G. Mitzler (1711—1778), C. G. Schröter (1699—1782), etc. The mathematical explanation of music had little success. The third group of musical aestheticians took up the question just named empirically. They first studied the nature of human impressions from the point of view of such a treatise as the "De passionibus animae" of Descartes (1596—1650); and then sought to establish correspondences between general impressory emotions and the specific emotions caused by tone and modulation. In this way for instance Joh. Mattheson of Hamburg (1681—1764) in his "Complete Capellmeister" (1739) analysed French dances and tested their capacity for mental expression. Writers had long been agreed, that even in this case music only copied impressions; but a firm foundation for further enquiries of that nature was obtained when the Frenchman Batteux published in 1744 his book on "Art as imitation of Nature". Thereupon German music-aesthetics became for a time dependent on French music-aesthetics, and adopted the view put forward by J. J. Rousseau (1712—1778), in his "Letter on French music" (1753), that melody, not harmony, was the true basis of expression in music. Rationalism in short dropped out of music-aesthetics, and feeling began to exercise a one-sided domination. This was the age of sensibility, of Mozart. The merit of the XVIII century music-aestheticians was that in their writings music ceased to be the mere servant of the church or the object of secular opportunism, and attained the rank of an independent art practised for its own sake. Music could thereafter be adopted as part of the great metaphysical aesthetics of the XIX century. — The abstract above given is only a brief sketch of a very thorough essay. In the XIX century, music-aesthetics have been developed at the hands of many German writers, — from Schopenhauer in 1819; through Ed. Hanslick (1854), Herm. Helmholtz (1863), R. H. Lotze (1868), W. M. Wundt (1874), and Fr. von Hausegger (1885); down to the contemporary O. Hostinsky, K. Stumpf, Th. Lipps, R. Wallaschek, H. Riemann, Arth. Seidl, etc.

Notices to Subscribers.

Contributions to Magazine and Journal, and books for review, should be addressed, "The Editor, International Musical Society, 54 Great Marlborough Street, London, W."; articles for Journal being within 1500 words.

Cloth Binding Covers (for either Journal or Magazine and for any year) can be had on application to Messrs. Breitkopf and Härtel at 54 Great Marlborough Street, London, W., at 1/6 each.

Index. That supplied with last number is to be bound with the Journal, and is for year ending September 1906. The index for year ending September 1907 will be supplied very shortly.

Yearly Subscription for complete Monthly Journal, Quarterly Magazine, and General Index (about 1350 pages, 20/. The same for Journal only, 10/. Anyone who contemplates subscription can obtain specimen copies on applying to Messrs. Breitkopf and Härtel, 54 Great Marlborough Street, London, W.

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT

Heft 1. **Neunter Jahrgang.** **1907.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 ℳ. Anzeigen 25 ₰ für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen 15 ℳ.

Edward Mac Dowell[1]).

Biographien beginnen gewöhnlich mit dem genealogischen Rätsel: »Wer war sein Vorfahr?«. Um die übliche Methode beizubehalten, frage auch ich: »Von wem stammt Mac Dowell als Künstler ab?«

Das Blut verschiedener Meister von Bach bis Wagner rollt in seinen Musiker-Adern, und selbst seine entschiedensten Vorkämpfer leugnen nicht gelegentliche Einflüsse Schumann's, Chopin's, Grieg's, Wagner's. Einige Kritiker haben auch Bizet und Tschaikowsky entdeckt, und sonderbarerweise hat man auch Brahms nachweisen wollen, mit dem Mac Dowell wirklich nicht das geringste zu tun hat. Zum Beispiel erinnert »Im Herbst« (*Woodland sketches*). lebhaft an »Anitra's Tanz« und die »Träumerei« (in op. 19) an die Meistersinger, wie auch das Kunstmittel der Steigerung im Mittelsatze der »Herbstfreude« (*New England Idyls*). Ferner ist die thematische Ähnlichkeit zwischen den Schlußtakten von »Auf offenem Meer« (*Sea pieces*) und Chopin's Trauermarsch so offenbar, daß man fast an ein absichtliches Zitat

1) Übersetzung meines am 17. Januar 1905 zu Washington D. C. gehaltenen Vortrags. Aus Raumrücksichten wird von dem Drucke der Einleitung Abstand genommen, die nachweist, daß die Zahl der Aufführungen von Mac Dowell's wichtigsten Werken, namentlich der Klaviersonaten, nicht einmal in Amerika mit der Festigung seines Rufes als bedeutendster amerikanischer Komponist Schritt gehalten hat. Andere Stellen des Vortrags sind aus demselben Grunde gekürzt worden, da es mir europäischen Lesern gegenüber weniger auf Einzelheiten ankam, als ihnen eine impressionistische Charakterskizze zu geben, die Mac Dowell vom amerikanischen Standpunkt aus unter die hervorragenden zeitgenössischen Meister einreiht. Seine Lebensbeschreibung ist gleichfalls an dieser Stelle unnötig, da Henry Edward Krehbiel's ausgezeichnete Darstellung im neuen Grove jedermann leicht zugänglich ist. Eines möchte ich aber nicht verschweigen. Als ich meinen Vortrag schloß, der ersichtlich in Washington für Mac Dowell eine Bresche schlagen sollte, ahnte ich nicht, daß der Künstler in wenigen Wochen das tragische Schicksal eines Schumann und Wolf teilen sollte. Sein Zustand ist hoffnungslos, und selbst die aufopfernde Fürsorge seiner treuen, tapferen Lebensgefährtin versagt hier. So ist denn das erste und einzige musikalische Genie Amerikas grausam von der kaum erklommenen Höhe hinabgestoßen worden.

Digitized by Google

glauben möchte. In der Tat würde sich ein solches Zitat vortrefflich eignen, um die Ironie des poetischen Vorwurfs zu vertonen:

». . . auf deiner stöhnenden Brust
Spielen wir wie Zwerge
Und dünken uns unsterblich.«

Diese Einflüsse lassen sich im einzelnen leicht nachweisen. Indessen sind sie nur selten in Mac Dowell's Werken aufdringlich. Darum soll man auch angesichts seines deutschen »*training*« nicht zuviel kritischen Wert darauf legen, daß Mac Dowell's frühere Werke (etwa bis op. 39) starken deutschen Einfluß verraten, der auch aus seinen reifsten Meisterwerken nicht gänzlich verschwunden ist. Ebenso sollte man endlich aufhören, Mac Dowell vorzuwerfen, daß er Wagner viel, seinem Lehrer Raff noch mehr und Grieg am allermeisten verdankt. Viel richtiger wäre es, seine geistige Verwandtschaft mit den Neu-Franzosen der César Franck'schen Ära zu betonen, wie ja überhaupt die neue französische Kunst dem echten Amerikaner näher liegt als die neudeutsche. Ganz besonders sollte man ernstlich anfangen, sich mit dem Geist, der seine Werke durchweht, zu beschäftigen, mit seiner ästhetischen Richtung und mit seiner Technik. Wenn diese drei Faktoren fortwährend angenehme oder unangenehme Erinnerungen wachrufen, wenn der Hörer den qualvollen Eindruck gewinnt, daß ein Komponist, bewußt oder unbewußt, nur das abgeschwächte Idiom eines Vorbildners redet, dann und erst dann hat man das Recht, seine Eigenart in Zweifel zu ziehen.

Selbst Mac Dowell's Vorkämpfer werden kaum behaupten, daß die ästhetischen Anschauungen, wie sie seinem Schaffen zugrunde liegen, eine besonders originelle oder gar umstürzlerische Botschaft bringen. In der Beziehung erweist er sich als Nachfolger Raff's, der ja über einen Kompromiß zwischen veralteter Nachahmungsmusik, absoluter Formmusik und psychologischer Programmusik eines Berlioz, Liszt und Schumann nicht hinauskam. Dieser Kompromiß untergrub die Lebenskraft Raff'scher Musik, und Mac Dowell's Werke würden auch bald in den Winkel wandern, wenn nicht seine Ästhetik doch einige Hitzegrade mehr aufwiese als die seines Lehrers. Man schätzt gewöhnlich Raff am höchsten ein in seinen Sinfonien »Im Walde« und »Lenore«, in denen er dem dichterischen Programm gerecht zu werden sucht, ohne die sogenannte sinfonische Form zu brechen. Nun sind sinfonische Form und Sonatenform wesentlich gleich bedeutend, und Mac Dowell hat vier Sonaten komponiert! Auf den ersten Blick erwartet man kaum einen Unterschied zwischen Meister und Schüler, und doch besteht ein solcher ganz entschieden. Für Raff war die dichterische Vorlage, das »Programm«, Umstandssache, vielleicht auch ein kunst-politisches Mittel, in Mac Dowell's Laufbahn bedeutete hingegen die »Suggestion« von Anfang an ein künstlerisches Glaubensbekenntnis. In seinen beiden ersten Klaviersuiten schwebte ihm sein Ideal nur wie durch einen Schleier gesehen vor, aber nach und nach leuchtete es ihm klarer und klarer zu und heute steht, im Grunde genommen, Mac Dowell dem kühnsten Apostel wirklicher Programmusik nicht sehr fern, nämlich Richard Strauß, obwohl ihm dessen Musik nicht recht behagen soll. Kurz, für Mac Dowell sind gleichfalls Stimmungsbilder und die Nachahmung von Wind und Wellen, galoppierender Pferde, klappernder Gebeine und ähnliche Scherze Nebensache, höchstens Mittel zum Zwecke, wenn es sich um die Hauptsache handelt, nämlich um den musikalischen Ausdruck von Eindrücken, oder um das Schlagwort zu benutzen, psychologischer Motive.

Digitized by Google

Wie um alle Streitereien über seine Ästhetik zu unterbinden, machte Mac Dowell selber folgende Andeutung über sie, als seine sinfonische Dichtung »Lancelot und Elaine« 1899 von dem Chicago Orchester unter Theodor Thomas gespielt werden sollte. Er schrieb an den Programm-»Führer« Mr. William Hubbard Harris:

»Ich schrieb das Werk vor bereits fünfzehn Jahren, und Sie werden bemerken, welche Faszination damals die sogenannte Programmusik auf mich ausübte. Seitdem fliegt mein Ehrgeiz höher, doch bekenne ich mich immer noch einer Vorliebe für ‚pittoreske' Musik schuldig, oder genauer, für ‚suggestive' Musik. Offen gesagt (vielleicht naiver Weise) schien sie mir stets mindestens so künstlerisch-ehrlich zu sein, wie die grifflose und etwas bedenkliche ‚Tiefe' so mancher Werke der ‚Absoluten' . . . Ich gab den Namen ‚Lancelot und Elaine' meiner Musik einfach, weil er mir durch die Lektüre des [Tennyson'schen] Gedichtes suggeriert wurde. Auch in meinen begeistertsten ‚programmatischen' Tagen hätte ich nie darauf bestanden, daß diese sinfonische Dichtung für jedermann ‚Lancelot und Elaine' bedeuten müsse. Für mich persönlich allerdings und in der Hoffnung, daß auch andere meine künstlerische Freude teilen möchten, fügte ich diesen Titel meiner Musik bei.«

Das ist ein vernünftiger Standpunkt »suggestiver« Musik gegenüber. Da nun Mahler, Strauß, Debussy u. a. ähnlich sich haben verlauten lassen, besteht also kein grundsätzlicher Unterschied zwischen ihnen und Mac Dowell. Es läuft schließlich alles nur auf Gradunterschiede hinaus. Während aber z. B. Strauß seine Ästhetik übertreibt und sich nicht scheut, rücksichtslos ihre Folgerungen zu ziehen, übt Mac Dowell Maß und läßt pittoresken Realismus oder suggestiven Symbolismus nie der musikalischen Schönheit, wie er sie versteht, ein Schnippchen schlagen. Also weniger die ästhetische Neuheit als ihr Geist hebt Mac Dowell's Musik weit über den Durchschnitt und zwingt einen unbefangenen Hörer, sie persönlich, charakteristisch zu nennen, kurz gesagt: Mac Dowellisch.

Als weitere Handhabe zum Verständnis seiner Kunst möchte ich seine Naturliebe betonen, und in der Tat ist diese Naturliebe unzweifelhaft der »fondamento« in Mac Dowell's Musik, im besonderen der Wald und das Meer. Da findet er die Suggestion, wie sie für seine musikalischen Einfälle unerläßlich ist, und da kristallisiert er seine künstlerischen Eingebungen in jene duftig zarten oder hinreißend gewaltigen Stimmungsniederschläge, die schwerlich bald der Vergessenheit anheimfallen werden.

Zwei Dinge kommen ihm dabei zugute. Zunächst beobachtet Mac Dowell die Natur mit den Augen eines Malers. Tatsächlich riet in Paris ein berühmter Maler Mrs. Mac Dowell, ihrem Jungen die Palette anstatt der Feder zu reichen. Zweitens brauchen wir nur die Gedichte zu lesen, die er oft seinen Stücken als Motto vorausschickt, um zu wissen, daß die Welt einen Poeten verlor, als Mac Dowell Komponist wurde. Diese Gabe, die Natur mit dem scharfen Blick des Malers zu sehen und dann das Gesehene in wenige, aber treffende und tiefgehende Worte mit unfehlbarem dichterischen Instinkt zu fassen, diese Gabe, zusammen mit dekorativem musikalischen Genie hat aus Mac Dowell einen musikalischen Landschafter gemacht, wie wir kaum einen größeren besitzen. Wenn er von Elfen, Hexen und dem ganzen romantischen Spuk des Waldes erzählt, hat er Nebenbuhler und Meister, als Pleinairist und als Impressionist aber nicht. Gerade darum wirkt Mac Dowell's Musik so modern, so neu und ungewohnt, weit mehr denn die Schumann's oder Jensen's und ganz gewiß unvergleichlich mehr als die von Raff oder Saint-Saëns. Und zu dieser Freilichtwirkung tritt nun als weiteres

Digitized by Google

Moment eine eigenartige Technik, wenn ich unter diesem Ausdrucke seine rhythmischen, melodischen und harmonischen Eigentümlichkeiten verstehen darf.

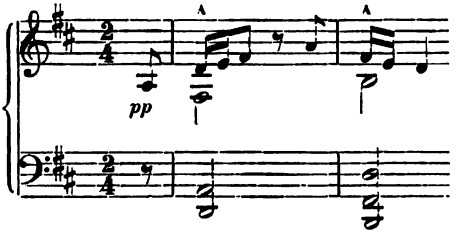
Obwohl Mac Dowell über einen Reichtum freifließender Melodien verfügt, um den ihn die meisten beneiden müssen, erweckt seine Gabe schöner melodischer Gedanken unser Interesse weniger, als die Meisterschaft, mit der er seinen Nebenstimmen Leben einhaucht. In seinen reiferen Werken ist er entschieden Polyphoniker. Jedoch nicht nach der Manier solcher Käuze, die sich in einer sentimentalen Koketterie mit abgenutzten Formen ergehen und sich am Kontrapunkt aus Liebe zu ihm berauschen, sondern in der Art von Wagner und Brahms. Freilich steht Mac Dowell Wagner näher als Brahms, da seine Polyphonie wie die Wagner's wesentlich chromatisch ist.

Wenn diese Beobachtung richtig ist, folgt eine weitere mit logischer Notwendigkeit. Wenn anders Mac Dowell eine harmonische Erfindungskraft gänzlich mangelt, muß die Freiheit und Selbständigkeit, die er seinen Nebenstimmen und Nebenmotiven gibt, solange sie die Souveränität des Hauptgedankens anerkennen, notwendigerweise zu neuartigen Akkordketten führen. Nun brauchen wir nur jenen bezaubernden Akkorden zu lauschen, die unser Ohr von einem »Wandernden Eisberg« erreichen, wie er in die Regionen »versengenden Lichtes« südwärts gleitet, um zu wissen, daß Mac Dowell ein gottbegnadeter Harmoniker ist, obwohl vielleicht sein Schatz innerlich neuer Harmonien nicht so bemerkenswert ist, wie manche Kritiker behaupten. Diese harmonische Begabung, zusammen mit seiner polyphonen, folglich auch polyrhythmischen Neigung und seinem Abscheu vor Trivialität und Tautologie macht es begreiflich, warum in Mac Dowell's Werken fortwährend akkordliche Rückungen von faszinierender Vielheit, Kühnheit und Eigenart auftauchen, ohne aber, und dies ist die Hauptsache, je unschön zu klingen.

Die anatomische Analyse kann nun im besten Falle nur gewisse Eigentümlichkeiten aufdecken. Es gehört nicht viel dazu, um zu zeigen, daß Mac Dowell, wie auch Grieg für Sackpfeifen-Bässe eine Vorliebe hat und eine fast manieristische Neigung für den »*Scotch snap*«, diese eigentümliche Rückung und gleichzeitig Wiederholung des Akzentes unmittelbar nach dem guten Taktteil. Ebenso neigt er zu zwei-, vier- und achttaktigen Phrasen viel öfter, als seine Gardinenpredigten in der Harmoniestunde gegen diese althergebrachten Bildungen erwarten lassen. Dagegen hält bei ihm Theorie und Praxis in dem Punkte unbedingt gleichen Schritt, daß die Wiederholung eines Gedankens zugleich eine reizvolle Variation desselben bringen solle, jedoch ohne den Eindruck zu zerstören, daß es sich um eine Wiederholung handelt. Auch liebt Mac Dowell die Nonenakkorde in Moll, ebenso wie die in Dur, freilich nicht in der abgedroschenen natürlichen Folge der Obertöne, ohne allerdings in dieser Stileigentümlichkeit so originell zu sein wie Debussy. Auffallend ist ferner seine Vorliebe für den Akkord *c-es-g-a* in allen möglichen Lagen und Schattierungen. Es gehört auch nicht viel Spürsinn dazu, um am Schlusse seiner Lieder häufig die bei Dilettanten so unheimlich beliebten Dreiklangarpeggien zu entdecken. Obwohl auch bei Mac Dowell gar kein Grund für sie ersichtlich ist, schaden sie schließlich nicht viel. Ich möchte sie mit den mehr oder minder charakteristischen Signaturen der Maler vergleichen, die ja auch oft damit ihre Bilder nicht gerade verschönen. Einem genauen Beobachter wird weiter auffallen, wie oft Mac Dowell in seinen Liedern, entweder genau oder annähernd, zu der Tonfolge greift, mit der

Digitized by Google

sein beliebtes »*Thy beaming eyes*« anfängt, und geradezu amüsant ist die Beharrlichkeit, mit der der Humorist Mac Dowell immer wieder zu Rückungen wie diese in einem seiner »See-Stücke« greift:



Solche Eigentümlichkeiten und auch Manieren helfen nur die Individualität eines Künstlers nachzuweisen oder mögen als Wiedererkennungszeichen dienen, aber eine allzu genaue Bekanntschaft mit ihnen verringert anderseits oft ihre Wirkung; denn bekanntlich liegt, im Grunde genommen, die Schönheit eines Kunstwerkes gerade in einem unerklärlichen geheimnisvollen Etwas und seiner Wirkung auf uns.

Mit Absicht habe ich bisher im Hinblick auf Mac Dowell das Problem nicht angeschnitten, ob es eine Musik gibt, die ebenso unzweideutig amerikanisch gedacht ist, wie die gewisser Meister deutsch, französisch, italienisch oder russisch. Dieser Amerikanismus in der Musik ist seit Jahren bei uns, und mit Recht, zur Parole geworden. Aber er wird eine Parole bleiben und nichts anderes, wenn wir, allgemein geredet, die Tatsache leugnen, daß es eine amerikanische Musik noch nicht gibt. Warum haben wir in dem Sinne noch keine amerikanischen Komponisten, wie Poe, Mark Twain, Emerson, Whitman amerikanische Dichter, Erzähler, Denker sind, die unleugbar nur Amerika hätte hervorbringen können? Die Antwort auf diese Frage scheint mir ziemlich einfach. Diese Künstler waren bodenwüchsig, aber fast ohne Ausnahme tragen unsere Komponisten den Stempel »*made in Germany*« oder »*made in France*« und wurden erst nachher wieder dem amerikanischen Boden eingepflanzt. Man muß schon stark an Hurrah-Patriotismus leiden, um die Folgen dieser Tatsachen nicht zu merken. An sich ist die kosmopolitische Zusammensetzung unseres Volkes kein Hindernis für eine national angehauchte Tonsprache. Genau wie die Verbindung zweier chemischen Elemente ein drittes schaffen kann, oder die Mischung zweier Farben eine dritte, die nur durch Analyse in ihre Bestandteile zu zerlegen ist, ebenso kann die Rassenverbindung in den Vereinigten Staaten einen leicht erkennbaren amerikanischen Typus schaffen. Das ist bereits geschehen, und die Tatsache, daß manche unserer guten Komponisten — und viele unserer Gassenkomponisten! — zuweilen schon Töne anschlagen, wie sie einem Europäer nie einfallen würden, beweist zur Genüge, daß eine amerikanisch angehauchte und empfundene Musik mehr ist als nur die Chimäre einiger Träumer und Heißsporne. Dagegen werden alle Versuche, dem Problem durch eine absichtliche Verwendung von Neger- und Indianermelodien näherzukommen, scheitern. Statt fremde Elemente auszuschalten, würden wir ja nur zwei mehr uns aufladen. Wenn also unsere Komponisten ihre Werke auf Neger- oder Indianermelodien aufbauen, so werden diese Werke amerikanisch klingen nicht wegen, sondern trotz solcher Mixturen.

Mac Dowell steuerte zu der Literatur solcher Versuche hauptsächlich

Digitized by Google

seine »Indianische Suite« bei, die, nebenher gesagt, in der fertigen Skizze früheren Datums ist als ihr bekanntester Gegenpol, nämlich Dvořák's Sinfonie »Aus der neuen Welt«, in der bekanntlich mit Geschick Negermelodien verwertet wurden, die aber deshalb, weiß der gütige Himmel, durchaus nicht amerikanisch klingt. Nun ist es sehr bezeichnend, daß Mac Dowell auf der Suche nach einem amerikanischen Musikstil indianische Melodien benutzte, weil er — an ihren indianischen Ursprung glaubte! Indessen, ob nun diese Indianermelodien semitischen, mongolischen, teutonischen Rassenursprungs sind, Mac Dowell's Amerikanismus liegt nicht in dieser Richtung. Selbst wenn man seine Individualität und seine schottische Abstammung in Rechnung gezogen hat, bleibt immer noch ein gewisses Etwas in seiner Musik, das man auf diese Quellen nicht zurückdeuten kann, sondern unserem Nationalcharakter zugute halten muß. Worin der besteht, das ist natürlich schwer auseinanderzusetzen. In Europa hat man immer noch die leidige, alberne Gewohnheit, das ganze amerikanische Volk vom Standpunkte des allein seligmachenden Dollars zu betrachten. Es käme doch wahrhaftig ein nettes Zerrbild heraus, wenn wir den Berliner Börsenjobber als Typus des Deutschen hinstellen wollten. Die ganze amerikanische Geschichte ist so voll von Zügen des selbstlosesten Idealismus, daß man doch endlich mal aufhören sollte, in uns Amerikanern nur Dollarjäger zu sehen, überhaupt unser ganzes Land nur als eine Art »Wall-Street« mit Umgegend zu betrachten. Hier gibt es, wie anderswo auch, um zwei bequeme Schlagworte zu gebrauchen, Materialisten und Idealisten, und unter den ersteren befinden sich, wie anderswo auch, viele Musikanten; ich versichere meine europäischen Leser, daß sie sich nicht nur aus den geborenen Amerikanern rekrutieren: im Gegenteil, die frisch eingewanderten Europäer sind oft noch viel »amerikanischer« als der geschäftsbeflissenste Yankee. Künstler sind diese Leutchen nicht, und wenn wir uns zur wirklichen Kunst wenden, dann kommen eben nur die nationalen Merkmale in Betracht, die ethisch und ästhetisch wertvoll sind. Von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet, ist der Amerikaner — abermals zwei bequeme Schlagworte — eine merkwürdige Verquickung von Realist und Romantiker. Tatkräftig, unaufhaltsam, grotesk humoristisch, ohne viel Umschweife auf sein Ziel lossteuernd, klarsichtig, verwegen, der Tradition ein Schnippchen schlagend, aber lieber konventionell als ein Original und stets eingefleischter Optimist, gibt sich der Amerikaner andererseits Träumereien, phantastischen und selbst mystischen Gedanken hin. Vor allen Dingen besitzt er nicht die knorrige, auch etwas derbe Männlichkeit des Deutschen, sondern er rundet ab. Über seiner Kunst liegt ein eigentümlich zarter, fast weiblicher Hauch, ohne daß sie darum weniger männlich wirkt, und immer zielt er auf ein vornehmes, geschmackvolles, wenn man will, elegantes Äußere. Ich weiß nicht, ob ich mich klar genug ausgedrückt habe, aber man sehe sich mal daraufhin Mac Dowell's »Sechs Liebeslieder«, seine »Waldskizzen«, seine »Erzählungen am Kamin«, seine »Seestücke« oder seine »Neu-England-Idyllen« an. Ein geübter Beobachter wird hier etwas wirklich Amerikanisches spüren, etwas, was einem Europäer in der Art nie einfallen wird, nie so zu Herzen gehen wird und gehen kann wie uns, ja ihm, wie die Kritiken beweisen (selbst mancher nach Amerika ausgewanderter Kritiker), einfach unverständlich ist. Sogar in Mac Dowell's erstem Klavierkonzert, sicherlich mehr deutsch als amerikanisch, klingt das an, und ich erinnere mich lebhaft der Bemerkung, die ein Studienfreund

Digitized by Google

in Sondershausen machte, als dies Konzert, notabene von einem Amerikaner, gespielt wurde: »Ich mußte dabei immerfort an die Sonderbarkeiten von euch Amerikanern denken.«

Mac Dowell hat 62 Opera komponiert, Bearbeitungen und dergleichen und die Werke nicht mitgerechnet, welche kurz vor seinem geistigen Zusammenbruche entstanden, ohne daß er ihnen die letzte Feile geben konnte. Sie liegen alle, außer den ersten 7 oder 8 im Drucke vor. Verschiedene sind in 2 und 3 Bearbeitungen erschienen, und ich rate jedem, immer nur die letzten Ausgaben, meist bei Arthur P. Schmidt und Breitkopf & Härtel erschienen, zu benutzen. 62 Werke während einer Laufbahn von 25 Jahren deutet gewiß nicht auf Vielschreiberei, um so weniger, als sich darunter keine Opern und Oratorien, Sinfonien, langatmige Quartette und andere Werke schweren Kalibers befinden.

Mac Dowell warf sich ausschließlich auf Lieder, Klavierstücke und Orchestermusik, wenn man seine Romanze für Violoncello mit Orchesterbegleitung und einige stimmungs- und wirkungsvolle Chöre ausnimmt. Seine Orchesterwerke schließen ein die sinfonischen Dichtungen »Hamlet und Ophelia« (Op. 22), »Lancelot und Elaine« (Op. 25), »Lamia« (Op. 29), »die Sarazenen« und »die holde Alda«. »Zwei Fragmente aus dem Rolandslied« (Op. 30), die erste (Op. 42) und die zweite, die »Indianische Suite« (Op. 48), sein bestes Werk für Orchester.

Eine solche Aufzählung hört sich an, wie wenn man einen Katalog abliest, aber es läßt sich über Orchestermusik im Grunde nichts Gescheites sagen, wenn anders sie nicht jedermann in Partitur leicht zugänglich ist oder man nicht den Raum hat, charakteristische Partiturbeispiele beizudrucken. Glücklicherweise gehört Mac Dowell nicht zu den Komponisten, die nur für das mächtige, kaleidoskopische Instrument, das unser modernes Orchester ist, geschrieben haben, sonst wären seine Vorkämpfer übel dran. Es genüge festzustellen, daß er als ein Meister der Orchesterpalette gilt. Doch was wichtiger ist, wenn er für Orchester komponiert, denkt er gleich orchestral, er »instrumentiert« nicht, worin er sich von gar manchem unterscheidet. Aber damit hängt auch zusammen, daß seine Orchesterwerke, von der Partitur losgelöst, viel an Eindruck verlieren. Sein Orchester klingt nie lärmend oder gemein, sondern selbst in Augenblicken größter Leidenschaft stets vornehm, fast keusch. Seine Palette ist ungemein reich an Farben, aber wie Grieg zieht er die helleren den dunklen eines Brahms vor, und nie verletzt in seinen Partituren »eine braune, schmutzige Sauce« unser Ohr, wie in gewissen Werken der Brahms-Epigonen oder eine protzenhafte Überladung mit den schreiendsten Kalikofarben auf gleißendem Goldgrund, wie in gewissen Werken der Wagner- und Strauß-Epigonen. Er steht auch in dieser Beziehung Debussy viel näher, der, meiner Ansicht nach, in der Orchestration reinere, feinere, ja, neuere, eigenartigere Wege wandelt, als selbst Richard Strauß.

Mac Dowell's Entwicklung als Liederkomponist ist leichter zu verfolgen, schon aus dem einfachen Grunde, weil er nicht viel Lieder geschrieben hat. Es sind zwischen 40 und 50; die meisten ziemlich kurz. Die Zahl seiner bedeutenden Lieder verringert sich sogar merklich, wenn man seine Kompositionen deutscher Texte ausscheidet, die nur biographisch in Betracht kommen. Im einzelnen reizvoll, blutwarm und beachtenswert wegen der Geschicklichkeit, mit der sich der Amerikaner in den deutschen Geist versenkte, sind

Digitized by Google

sie im ganzen genommen nicht vor ernsten Bedenken geschützt Stilistisch gehören sie in die Rubinstein'sche Ära, mit anderen Worten, auf die Prosodie der deutschen Sprache wird nicht viel Rücksicht genommen. Melodie, Begleitung und Textsinn widersprechen sich zu oft. Um die Melodie zu einem formalistischen Schluß zu bringen, werden einzelne Worte zum Überdruß wiederholt und die Neigung, »effektvoll« und virtuos zu sein, ist stärker als die in Tönen zu »dichten«. Kurz, diese deutschen Lieder sind modern weder in ihrem Geist noch in ihrer Struktur. Wenn man sie ausscheidet, (Op. 11, 12, 33), läßt sich eine rißlose Entwicklungskurve von Burn's zwei alten Gesängen: »Verlassen« und »Schlummerlied«[1]) (ungefähr 1883) über die sechs Lieder »Aus einem alten Garten« (Op. 26, 1887 veröffentlicht) und andere Zyklen (Op. 40, 47, 56, 58) bis zu den »Drei Liedern« (Op. 60, 1902 verfolgen. Indessen, diese Kurve bezieht sich weniger auf den Stil, als auf die reifende Technik und Individualität. Wenigstens will es mir scheinen, als ob die zwei alten Gesänge mehr in sich bergen, als nur den Keim zum späteren Mac Dowell. Daß sie denselben Geist atmen wie die reiferen »Zwei Gesänge« in Op. 34 »Mein Jean« und das rührend traurige »Menie« kann nicht wunder nehmen, da auch sie schottische Gedichte des größten schottischen Dichters sind, die ein Komponist mit schottischem Blut in seinen Adern in bewußter Anlehnung an das schottische Volkslied schrieb. Überhaupt merkt man durchweg in Mac Dowell's Liedern seine Bewunderung für das einfache und doch so wirksame Volkslied. Ferner sind seine Lieder, wie die von Brahms, meist strophisch, nicht wie die von Wolf durchkomponiert. Er unterscheidet sich von letzterem auch darin, daß das Klavier mehr begleitet als mitarbeitet. Ebenfalls darin, daß er eine richtige Deklamation nicht selten der musikalischen Logik oder der melodischen Hauptkurve opfert. Dies deckt sich ganz mit seinem Grundsatz, den Sinn des Textes hauptsächlich in die Singstimme zu legen. Seine Lieder sind also Lieder mit Klavierbegleitung, mehr als Lieder für Gesang und Klavier, und jedenfalls hat er keine Klavieretüden mit obligater Gesangsbegleitung geschrieben, wie Rheinberger witzig gewisse moderne Lieder zu charakterisieren pflegte. Dieser Grundunterschied ist wichtig, denn damit gehört Mac Dowell zur melodischen, nicht zu der deklamatorischen Richtung, und noch viel weniger zu der prismatischen eines Debussy. Selbstverständlich spreche ich mit diesen Bemerkungen den Deklamatoren nicht den Sinn für Melodie ab. Andererseits unterschätze ich auch nicht Mac Dowell's Gabe, den Wortsinn mit einer angemessenen Begleitung klarzulegen. Sonst wäre er nicht imstande, uns Meer und Fatum in ihrer geheimnisvollen Grausamkeit so handgreiflich zu schildern, wie in den genial einfachen, breiten Akkordwellen in W. D. Howell's »Die See« (Op. 47, 7). Es handelt sich bei all' diesen Beobachtungen nur um Gradunterschiede, und bekanntlich können grundsätzlich verschiedene Richtungen zu gleichen künstlerischen Wirkungen führen, wenn echte Künstler die Waffen schwingen. Noch eine Beobachtung, die sich uns aufdrängt. Während Mac Dowell in seiner Instrumentalmusik, sobald eine poetische Idee sich seiner bemächtigt, kaum je die Gelegenheit entschlüpfen läßt, den gewünschten Eindruck durch suggestive Tonmalerei zu vertiefen, benutzt er in seinen Liedern solche Kunstmittel nur selten, oder genauer gesagt, er erlaubt nie der Tonmalerei in der Begleitung unsere

1) Lawrence Gilman, in seinem Buche »Edward Mac Dowell« (1906), behauptet, daß sie erst späteren Ursprungs sind.

Digitized by Google

Aufmerksamkeit von der Singstimme abzulenken. Seine Lieder mögen also formell weniger neuzeitlich sein als die anderer. Dafür besitzen sie aber ihre eigenen Reize. Die 18, nach Opus 40 erschienenen Lieder, sind echte Perlen. Mit ihrer bündigen, ausdrucksvollen Schlichtheit scheinen sie in die Zukunft zu deuten, und mit ihrer Schönheit fordern sie geradezu einen Vergleich mit klassischen Mustern heraus.

Von diesen Liedern zurück zu Mac Dowell's frühen Klavierkompositionen ist ein weiter Sprung. Ich meine die Zeit, in der er die beiden »Modernen Klaviersuiten« (Op. 10, 14), den abgespielten »Hexentanz« (Op. 17, 2) die »Serenata« (Op. 16), die »Barcarole« (Op. 18, 2), den »Dryadentanz« (Op. 19) und das beliebte »Czardas« (Op. 24,4) schrieb. Die vernachlässigten »Drei Tongedichte« und »Mondbilder« nach Andersen (Op. 20, 21), haben wenigstens das Gute an sich, daß sie eine willkommene Bereicherung vierhändiger Musik bedeuten. Doch diese frühen Werke sind mehr oder minder beachtenswert nur wegen des Flusses der Erfindung, und wegen der Tatsache, daß ein Bursche von 20 Sommern sie schrieb. Wenn man sich daraufhin z. B. die erste moderne Suite, namentlich den Dante-Satz ansieht, so kann man nur staunen. Selbständig sind sie nur in dem Sinne etwa, wie die Musik Saint-Saëns'. Die deutliche persönliche Note fehlt. Den späteren Mac Dowell lassen sie nur aus ihrem Schwung und gewissen harmonischen Überraschungen erraten. Es steckte aber ein Pfand für die Zukunft in ihnen, und dieses wohl imponierte Meister Liszt, der andererseits kaum verkennen konnte, daß Mac Dowells's Klavierstil damals mehr auf Mendelssohn-Rubinstein fußte, als auf ihm. Wenn Mac Dowell seinen Suiten den Titel modern gab, so wirkt das für uns heute etwas verblüffend. Doch damals nahm man es mit der Verquickung von phantasistisch-programmatischen Stücken und Fugen nicht so genau, und die Mehrheit damaliger deutscher Klavierstücke klingen allerdings weit weniger modern als die Suiten Mac Dowell's. In der Tat habe ich Kritiken aus der damaligen Zeit gelesen, die Mac Dowell eine Gardinenpredigt wegen seiner Zügellosigkeit lasen. Ja, ein Kritiker verdammte die edle »Erzählung« (Op. 17, 1) in Grund und Boden wegen ihrer verrückten Harmonien. Was würde der gute Mann erst zu den harmonischen Kühnheiten des späteren Mac Dowell gesagt haben, die schön klingen, obwohl sie allen akademischen Harmonielehren Hohn sprechen!

Diese frühen Werke machen ferner den Eindruck, als ob sie von einem Virtuosen, der zufällig auch komponieren kann, geschrieben seien. Sie scheinen mehr für den Virtuosen als für die Kunst da zu sein, und sind auf äußere Wirkung und die Verblüffung des Hörers mehr berechnet als nötig ist. Dieser Vorwurf trifft natürlich die beiden Klavierkonzerte (Op. 15, 23) nicht. Ihr virtuoser Glanz ist berechtigt, ebenso wie in der »Konzertetüde« (Op. 36) und in den famosen »Virtuosenstudien« (Op. 46). Aber die Klavierkonzerte enthalten mehr als nur Tastentanzereien. Nicht ihrer Schwierigkeit, sondern ihres inneren Wertes wegen werden sie immer noch gern gespielt, namentlich von Teresa Carreño. Sie bedeuten denn auch entschieden den Höhepunkt in Mac Dowell's erster Periode.

Mit den »Sechs Idyllen nach Goethe« (Op. 28) betreten wir plötzlich eine andere Welt. Allerdings wurden sie und die »Vier Stücke« (Op. 24) im selben Jahre veröffentlicht, aber ich vermag nicht zu glauben, daß die Idyllen gleichzeitig entstanden. Der stilistische Unterschied ist nämlich derartig, wie ihn ein Künstler nur nach reiflichem Nachdenken über sich selbst

Digitized by Google

zu zeigen pflegt. Ob da der beratende Einfluß des allerdings weit weniger begabten Templeton Strong oder einer kritischen klugen Frau mitspielt, weiß ich nicht. Jedenfalls tritt in den Idyllen der Virtuose in den Hintergrund, und die Mittel zum Zwecke sind künstlerischer geworden. Zwar zeigt sich Mac Dowell noch nicht völlig im Besitze seiner harmonischen Schätze und nicht immer gelingt es ihm, die Stimmung klar zu meistern, aber man merkt doch, wo er hinaus will.

Auch die »Sechs Tongedichte nach Heine« (Op. 31) und die »Vier kleinen Poesien« (Op. 32) sind ungleich geraten und gehören in Mac Dowell's Übergangsperiode. Indessen verdienen die »Schottische Ballade« (Op. 31) und »Der Adler« (Op. 32) nach Tennyson ernste Beachtung. Es ist z. B. schlechthin genial, wie allmählich unsere Aufmerksamkeit vom Adler der »die Felsenzacke mit seinen Krallen packt«. auf die »gefurchte See« unter ihm gelenkt wird und wie dann, wenn die majestätisch rollenden Wogen unseren Blicken entschwinden, ein urplötztlicher, krachender Akkord mit geschicktem Realismus den Adler schildert, wie er einem »Thunderbolt« gleich auf sein Opfer herniederfährt. (Zu bedauern bleibt nur, daß Mac Dowell in der letzten Ausgabe des Stückes diese Wirkung entschieden abgeschwächt hat.)

Mit diesen Meisterstücken verglichen, bedeuten meiner Meinung nach »*Les Orientales*« (Op. 37), drei Stücke nach Victor Hugo, gerade keinen Schritt vorwärts. Die orientalische Lokalfarbe scheint mir nicht ganz waschecht zu sein. Geschickte, fesselnde, exotischangehauchte Stücke sind es wohl, aber sie sind nicht Mac Dowellisch.

Vielleicht bin ich ein wenig voreingenommen in dieser Hinsicht, und vielleicht wird man mir einen Vorwurf machen, wenn ich behaupte, daß Mac Dowell's Versuch, in den «Marionetten« (Op. 38) einen Clown, eine Hexe, einen Bösewicht zu portraitieren, verunglückte. Mein Urteil findet eine Stütze darin, daß der Komponist selber mit dem Zyklus in seiner ursprünglichen Fassung (1888) unzufrieden gewesen ist. Die meisten seiner frühen Werke hat er überarbeitet, aber keins so sehr wie gerade dieses, und nichts kann die Entwicklung des Komponisten zur Reife, zu einem ureigenen Stil, besser beleuchten, als ein Vergleich der unbeholfenen ursprünglichen Fassung mit den Retuschen und geschickten Änderungen in der letzten, die nun auf einmal aus dem Zyklus etwas raffiniert Reizvolles gemacht haben.

Ohne mich lange bei den teilweise famos geglückten 12 Etüden (Op. 39, besonders das phantastische »Märzwind«) oder den zu selten gehörten »Air und Rigaudon« (Op. 40) aufzuhalten, wende ich mich zu den vier Zyklen, in denen eine musterhafte Technik, ungewöhnliche Erfindungsgabe und faszinierende Eigenart sich die Wage halten: »Waldszenen« (Op. 51), »Seestücke« (Op. 55), »Erzählungen am Kamin« (Op. 61) und »Neu-England-Idyllen« (Op. 62).

Ich gestehe, Mac Dowell unterschätzt zu haben, bevor ich mich in diese Zyklen einlebte. Dann dämmerte aber in mir die Überzeugung, daß er ein weit größerer Komponist ist, als man gemeiniglich glaubt. Einige Stücke ausgenommen, lassen diese Zyklen von Stimmungs- und Naturbildern die Masse zeitgenössischer Klaviermusik weit hinter sich und stehen meiner Ansicht nach sogar über denen Peterson-Berger's. Es ist albern, sie wegen ihrer verhältnismäßigen Leichtigkeit, ihrer Kürze, ihrer Durchsichtigkeit in die Klasse eleganter Salonmusik stoßen zu wollen. Als ob das überhaupt an sich schon ein Vorwurf ist! Im Gegenteil, es gibt heute leider nicht genug elegante Salonmusik, d. h. Hausmusik! Wer Ohren hat zu hören und

Digitized by Google

nicht einfach die Achseln zuckt, weil Mac Dowell ein Amerikaner ist, und wer ernstlich versucht, sich in diese uneuropäische Gedankenwelt zu versenken, und dann den stilistisch richtigen Vortrag findet, wird sich dem Bannkreis amerikanischer Waldstimmung nicht entziehen können.

Ferner, wer hat sich tiefer, kraftvoller und zugleich zart-liebevoller in die »Mysterien der See« vertieft als Mac Dowell? Ob er sich in die Tiefen stürzt oder

»Ein frohes Lied, einen wackeren Rundgesang
Und doch einen unterdrückten Seufzer.«

anstimmt oder in »Nautilus«

»Ein Feensegel und ein Feenboot«.

beschreibt oder die smaragdene Schönheit eines »Wandernden Eisberges«, der wie ein »irrender Ritter aus nordischen Landen« durch die Sommersee zu Regionen versengenden Lichtes gleitet«, oder einen Hymnus anstimmt auf »Die See«, das »mächtige Ungeheuer«, all dies ist so inspiriert, naturwahr, schön, tiefsinnig und großartig gedacht, daß man als Ausleger ebenso groß sein müßte wie Mac Dowell als Komponist, um den Tondichtungen gerecht zu werden.

Die »Erzählungen am Kamin« und die »Neu-England-Idyllen« sind intimeren Charakters. Wieder wandelt Mac Dowell durch Wald und Hain, und, obwohl manche seiner Erzählungen, wie Hawthorne sagen würde »*twice told tales*« sind, haben sie nichts an Reiz verloren. Wir sind bereits vertraut mit der Art, wie Mac Dowell über »Verglühender Asche« (ein ganz besonders charakteristisches Stück) versunken sinnt, wir müssen behaglich lächeln über seine halb gruselige, halb humoristische Geschichte »*Of Br'er rabbit*« (Bruder Hase, ein echt amerikanisches Ammenmärchen), und wir verlieren beinahe unsere atavistische Abneigung gegen »Salamander«, wenn Mac Dowell ihre blitzartigen Bewegungen, ihren Farbenwechsel, die kapriziöse Geschäftigkeit dieser merkwürdigen, schlüpfrigen, häßlichen und doch so schönen Lebewesen mit höchst phantastischen Rhythmen und Harmonien schildert. Man wird vergebens in der gesamten Klavierliteratur Stücke suchen, die in ihrem Stil diesen namentlich erwähnten Genrebildern wirklich ähneln. Dies ist Mac Dowell's ureigene Welt, die sich nicht nachahmen läßt, und mit der er etwas wirklich Neues geschaffen hat. Wer diese Stücke aber à la Schumann, Chopin, Rubinstein, Liszt, Reger auffassen oder spielen will, der lasse lieber die Finger davon!

Mit Mac Dowell's vier großzügigen Klaviersonaten betreten wir wieder eine andere Welt. Wenn er uns in seinen Stimmungs-, Genre- und Naturskizzen einen Blick in das tägliche Seelenleben eines modernen amerikanischen Romantikers und Idealisten erlaubte, so tragen uns die Klaviersonaten, wenigstens die drei letzten, zurück ins Mittelalter, wie er es auffaßt. Was der feinsinnige Kritiker Mr. Corey von der dritten, der »Nordischen« sagte, paßt auf alle drei:

»Dies ist eine wilde, zerklüftete Welt, wo die Seelen, zuweilen so unsagbar zart, sich von dem Sturm und Drang ihrer Leidenschaften hinreißen lassen.«

Ja, manche Kritiker sehen in diesen Sonaten Mac Dowell's bedeutendsten Beitrag zur Musik und glauben, daß in der Zukunft sein Ruhm mit ihnen stehen oder fallen wird.

Alle vier haben eine dichterische Grundlage. Die erste und, wie ich

Digitized by Google

glaube, verhältnismäßig am wenigsten geratene, »*Sonata Tragica*« (Op. 45) nur im allgemeinen, obwohl dem Komponisten ein ganz bestimmtes Programm vorgeschwebt haben soll. Die zweite, die »*Sonata Eroica*« (Op. 50) hat als Hinweis auf Tennysons's Gedicht als Nebentitel das Motto »*Flos regum Arturus*«. Die dritte (Op. 57), die »Nordische« und die vierte, die »Keltische« (Op. 59) — beide bezeichnenderweise Grieg gewidmet — fußen auf Dichtungen des Komponisten, und unbedeutende Musik zu so einem Gedicht wie es der dritten vorangeschickt ist, zu schaffen, würde einem Mann von Genie schwer fallen:

»Night had fallen on a day of deeds
The great rafters in the red-ribbed hall
Flashed crimson in the fitful flame
Of smouldering logs,
And from the stealthy shadows
That crept round Harald's throne
Rang out a Skald's strong voice,
With tales of battles won;
Of Gudrun's love
And Sigurd, Siegmund's son.«

Sich trotz des Riesen Wagner einen solchen Vorwurf zu wählen, dazu gehört Mut, und nichts kann Mac Dowell's Eigenart und Genie besser feststellen, als die Tatsache, daß es ihm glückte, trotz Wagner ein Werk zu schaffen, das durchaus selbständig ist und kaum je die Erinnerung an die Manen des Meisters der nordischen Sagenwelt heraufbeschwört.

Das Problem, das Mac Dowell in den Weg trat, als er die Sonatenform für diese, seine umfangreichsten Tondichtungen wählte, war folgendes: Entweder er mußte die überlieferte Form zerbrechen, um seinen dichterischen Vorwürfen freien Lauf zu lassen, oder er mußte den dichterischen Vorwurf einschnüren und umzäunen, um der Form gerecht zu werden. Nun ist es belanglos, oder sollte es zum mindesten sein, in welcher Reihenfolge die einzelnen Sätze uns vorgeführt werden, welche Tonarten für sie gewählt werden, ob die Sonate drei, vier oder mehr Sätze hat, aber trotz all solcher Freiheiten oder Unfreiheiten, bleibt das eigentliche Dilemma bestehen, und es ist dasselbe, mit dem sich auch Raff abzufinden hatte. Glücklicherweise zollte Mac Dowell der freien Entwicklung seiner dichterischen Vorlagen mehr Aufmerksamkeit als akademischen Formskrupeln, und nur wenige Leute würden den Unterschied merken, hätte er diese hinreißenden Werke Tondichtungen statt Sonaten betitelt. Trotzdem kann ich das Bedauern nicht unterdrücken, daß Mac Dowell für die suggestive, programmatische Klaviermusik nicht den entscheidenden Schritt tat wie Liszt für die Orchestermusik: die Form ähnlicher Werke gänzlich von der Logik und Gedankenfolge des Vorwurfs abhängig zu machen und auf feste Formen keine Rücksicht zu nehmen. Ferner scheint mir die Parole für die Programmusik der Zukunft: Thematische Einheit zu sein, wie vielleicht für mehrsätzige Werke überhaupt. Das beste Beispiel dafür besitzen wir in César Franck's Violinsonate. Diese Kunstmittel hat sich Mac Dowell nur teilweise zu eigen gemacht. Thematische Rückblicke gibt es, wie ja auch schon bei Schubert, in seinen Sonaten genug, und er geht auch entschieden darüber hinaus. Doch will es mir scheinen, daß er noch nicht durchweg ein oder mehrere Themen für die verschiedenen Sätze beibehält und ihre melodische Kurve und ihren harmonischen und rhythmischen Unterbau den Gedanken des Gedichtes im einzelnen

Digitized by Google

folgend variiert. Kurz, obwohl er mit Glück die thematische Einheit anwendet, ist sie ihm noch nicht zum ästhetischen Grundsatze geworden.

Doch das sind formale Bedenken. Wenn wir den Inhalt der Sonaten zu erschöpfen suchen, müssen wir mit Achtung und Bewunderung zu dem Künstler aufblicken, der sie schuf, und wer Mac Dowell z. B. seine keltische Sonate hat vortragen hören, wird im Feuer der Begeisterung geneigt gewesen sein, Rupert Hughes Recht zu geben, der über die Eroica, Op. 50, schrieb: »Hier ist Beethoven redivivus! Ein halbes Jahrhundert lang haben wir so viel ‚wissenschaftliches' Umhertasten und Experimentieren mit Klaviertonfarbe, Schwung und Zartheit gehabt, daß man den mächtigen Wurf und die Möglichkeiten tragischer Dramatik auf dem Klavier vernachlässigte. Wo ist das Klavierstück seit Beethoven, das die Tiefe, die Größe, die überragende Feierlichkeit dieser Sonate in sich birgt? . . . Einem Yankee war es beschieden zu Beethovens Höhe wieder hinanzuklimmen! . . . Aber dies ist das Lob, für das man ausgelacht wird, wenn man nicht wartet, bis das Genie im Grabe liegt.«

Washington. O. G. Sonneck.

Das dänische Volkslied.

Während viele der skandinavischen Volksliedertexte in Handschriften des 15.—16. Jahrhunderts vorhanden sind, wurden die Melodien — einzelne ausgenommen — erst im letzten Jahrhundert aufgeschrieben.

Etwa 1800 wurde in Skandinavien ein großes Interesse für Volksüberlieferungen rege, eine großartige Einsammlung, an der Leute aus allen Schichten der Gesellschaft teilnahmen, begann, um den alten nationalen, mündlich bewahrten Volksliederschatz zu retten, und im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts erschienen Volksliederwerke in Dänemark, Schweden und Norwegen[1]). Der Hauptzweck war, Liedertexte einzusammeln; weil aber diese fast immer von den Mitteilenden vorgesungen wurden, war das ganz natürlich, daß man auch die Melodien aufzeichnete. Man entdeckte jetzt, daß die skandinavischen Länder einen bisher nicht geahnten Reichtum volkstümlicher Weisen besaßen, und eine systematischere Einsammlung des Melodienmaterials wurde angestellt.

Noch heute sind die nordischen Volksliederweisen — die finnischen ausgenommen — in einer Menge größerer und kleinerer Sammlungen zerstreut. Zurzeit aber werden bedeutende, zusammenfassende Arbeiten, nordische Volksliederweisen betreffend, vorbereitet. Zwei Bücher über das Lied auf Island und auf den Färöern sind jetzt im Drucke, und in Dänemark, Schweden und Norwegen sind Musikforscher damit beschäftigt, das Melodienmaterial zu sammeln und zu systematisieren.

Was nun das dänische Volkslied betrifft, ist das Melodienmaterial teils in mehreren Sammlungen zerstreut, teils noch ungedruckt.

---

1) Abrahamson, Nyerup u. Rahbek, *Udralgte danske Viser fra Middelalderen* 1—5, Kopenhagen 1812—14. — E. G. Geijer u. Afzelius, *folkvisor*, Stockholm 1814—17. — Jörgen Moe, *Samling af Sange, Folkeviser og Stev*, Kristiania 1840. M. B. Landstad, *Norske Folkeviser*. Kristiania 1853.

Digitized by Google

Die ersten Melodien wurden im Jahre 1814 von Abrahamson, Nyerup und Rahbek[1]) als Musikbeilage ihrer Textausgabe herausgegeben. Als erster Versuch ist diese Sammlung, die glücklicherweise ohne Harmonisierung erschien, als sehr gut zu erachten. Interessierte Leute auf dem Lande, hauptsächlich Pfarrer und Lehrer, haben die Melodien, die ihnen von Bauern in den verschiedenen Gegenden Dänemarks vorgesungen wurden, aufgezeichnet. Ohne Zweifel haben die Aufzeichner bisweilen aus leichtverständlicher Naivität die gesungene Tonalität modernisiert. Doch scheint es, daß viele der Melodien getreu wiedergegeben wurden, ohne etwa durch modernes Musikfühlen veranlaßten Änderungen ausgesetzt zu sein.

Diese Melodien rufen die »dänische« Musik hervor. Ohne sie wären die nationalen Kompositionen der dänischen Meister Weyse, Kuhlau, Hartmann und Gade nicht entstanden.

Abrahamson's Weisen wurden zum größten Teile von C. E. F. Weyse mit Klavierbegleitung versehen. Weyse gab nämlich zwei Hefte mit 100 »*Kæmpeviser*« (Reckenweisen) heraus. Während das erste Heft (ohne Jahreszahl) ausschließlich die früher gedruckten Melodien wiedergibt, finden sich 33 Originalaufzeichnungen im zweiten Heft (1842).

Als der im allgemeinen bedeutendste Herausgeber dänischer Volksmusik wird unter den Dänen A. P. Berggreen betrachtet, dem wir eine große Sammlung Melodien mit Text verdanken[2]). In diese Sammlungen sind erstens die besten aller der von Abrahamson und Weyse gedruckten Melodien aufgenommen, zweitens ist eine große Menge früher nicht mitgeteilter Balladen, Spottlieder, jüngerer Volkslieder, Kinderweisen usw. — alles harmonisiert — gedruckt. Man kann nicht umhin, die große Arbeit, die Berggreen in seinen Sammlungen niedergelegt hat, zu bewundern, doch wird man genötigt sein, diesen Aufzeichnungen mit Kritik zu begegnen. Berggreen hatte die Auffassung, daß alle volkstümlichen Lieder entweder dem Dur- oder Moll-Geschlechte angehörten; tatsächlich hat er — hoffentlich doch nur selten — die Tonalität der Harmonisierung wegen geändert und auch den Rhythmus nach modernen Musikprinzipien behandelt.

Endlich hat der frühere Volksschullehrer E. Tang Kristensen, — der während eines ganzen Menschenalters eine staunenswerte Menge Märchen, Volkslieder, Reime, Sprüche usw. gesammelt hat — eine nicht geringe Anzahl Volksmelodien (jütländische) drucken lassen[3]). Sie scheinen mit großer Gewissenhaftigkeit notiert zu sein und machen oft einen ursprünglicheren Eindruck, als die von Berggreen mitgeteilten Weisen.

Übrigens sind Volksmelodien in verschiedenen Zeitschriften und kleineren Heften gedruckt.

Ein nicht unbedeutendes, aber nicht gedrucktes Melodienmaterial ist noch in der »*Dansk Folkeminde-Samling*« (Samml. dän. Volksüberlieferungen) auf der kgl. Bibliothek in Kopenhagen vorhanden. Diese Sammlung, die von Dr. Axel Olrik geleitet wird, ist ganz sicher eine einzige, indem man nicht anderswo die nationalen — gedruckten wie ungedruckten — Volksüberliefe-

1) In dem im Jahre 1821 erschienenen »*Udvalg af danske Viser fra* 1550—1750« von R. Nyerup und P. Rasmussen herausgegeben, finden sich auch mehrere dänische Volksweisen in der Musikbeilage.

2) A. P. Berggreen, *Danske Folkesange og Melodier*, (3. Ausgabe: 1869) nebst einer Beilage (1871).

3) »*Jyske folkeviser og toner*«, 1871; »*Gamle jyske folkeviser*«, 1876.

Digitized by Google

rungen an einer Stelle gesammelt vorfindet. Was die Melodien betrifft, besitzt die D. F. Samml. — außer den in Handschriften vorliegenden — jetzt eine interessante Phonogrammsammlung.

Man wird aus diesen Mitteilungen ersehen haben, daß der dänische volkstümliche Melodienstoff nicht in systematischer Ordnung vorhanden ist. Hoffentlich werden auch bei uns wie in Deutschland und anderswo wissenschaftlich begründete Melodienausgaben erscheinen. Jedoch kann es noch lange dauern, bis alle Melodiengruppen herausgegeben werden können.

Am zweckmäßigsten kann der Melodienstoff nach den Texten, die in Dänemark in größerem Umfange als anderswo in scharf getrennte Gruppen zerfallen, geordnet werden. Selbstverständlich geschieht es, daß Melodien von jüngerem Gepräge an ältere Texte angeknüpft sind, im großen und ganzen aber bildet jede Melodiengruppe eine Einheit wie die entsprechenden Textgruppen.

I. Balladen. Wenn man in Dänemark von Volksliedern spricht, versteht man darunter fast immer die Balladendichtung des dänischen Mittelalters. »Volkslied« ist fast synonym mit »Ballade« geworden. Im 12. Jahrhundert kam der von Gesang begleitete Kettentanz, der »*Carole*« — wahrscheinlich von Frankreich über England — nach Skandinavien. Während die Lieder, die in Frankreich zum Tanze gesungen wurden, am häufigsten rein lyrisch waren, wurde im Norden — und namentlich in Dänemark — eine neue und eigentümliche Poesie, das epische Tanzlied mit Kehrreim geschaffen. Die Texte dieser Lieder, die heroischen oder historischen Charakters sind, oder sich mit Liebeserzählungen beschäftigen, sind teils von Edeldamen im 16. und 17. Jahrhundert aufgeschrieben, teils später nach dem Vortrage dänischer Bauern aufgezeichnet.

Die ältesten gedruckten Sammlungen sind vom dänischen Historiker A. Sörensen Vedel (1591) und vom Sprachforscher Peder Syv (1695) herausgegeben. Alles, was überhaupt von mittelalterlicher Balladendichtung bewahrt ist, etwa 600 Lieder mit einer Unmenge von Varianten, wird im Werke »*Danmarks gamle Folkeviser*« (Dänemarks alte Volkslieder), dessen Herausgabe vom größten dänischen Folkloristen Sv. Grundtvig angefangen und nach Grundtvig's Tode von Axel Olrik fortgesetzt wurde und noch fortgesetzt wird, mitgeteilt. Dieses Werk, das einen hervorragenden Platz in der europäischen folkloristischen Literatur einnimmt, ist das Vorbild späterer Textausgaben, z. B. der Child'schen Sammlung »*English and Scottish Popular Ballads*« gewesen.

Der Melodienstoff dieser Balladen ist — einzelne Melodien ausgenommen — nur in mündlicher Tradition vorhanden, wie er von den Bauern um die Wende des 18. Jahrhunderts und später gesungen wurde. Wie schon erwähnt, sind viele dieser Melodien von Abrahamson, Weyse, Berggreen und E. T. Kristensen herausgegeben, während andere noch nicht gedruckt sind — u. a. eine große Anzahl dänischer Balladenmelodien, die der Verfasser dieses Essays auf den Färöern aufgezeichnet hat.

Obgleich die Melodien so spät notiert wurden, tragen sie meistens ein älteres Gepräge als die Melodien der jüngeren Texte. Wahrscheinlich haben sie teilweise eine pentatonische, gemeinschaftlich-nordische Grundlage, ver-

Digitized by Google

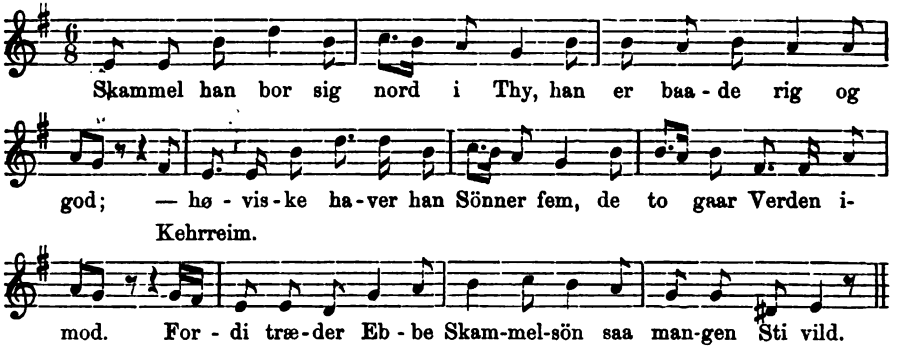
raten aber auch noch fremden Einfluß, möglicherweise u. a. seitens des gregorianischen Gesanges[1]).

Was die äußere Form der dänischen Ballade betrifft, ist der Kehrreim (dänisch *Omkvæd*) ihre hervorragendste Eigentümlichkeit. Beim Tanze im Mittelalter wurde der Vers vom Vorsänger vorgetragen, während alle Teilnehmer den Kehrreim mitsangen.

Die Hauptformen des dänischen Balladengesanges werden somit:

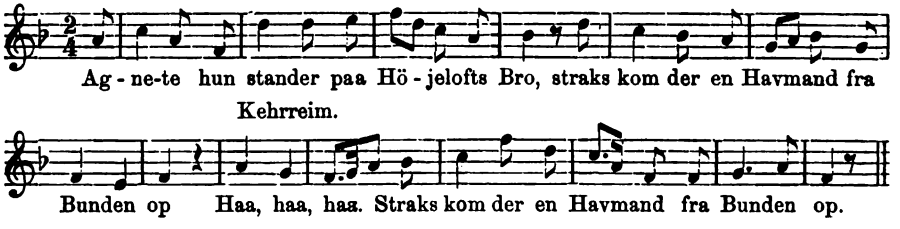
A. Ein vierzeiliger Vers mit 14 betonten Silben nebst Kehrreim (am meisten eine Zeile), z. B.:

Ebbe Skammelsön.



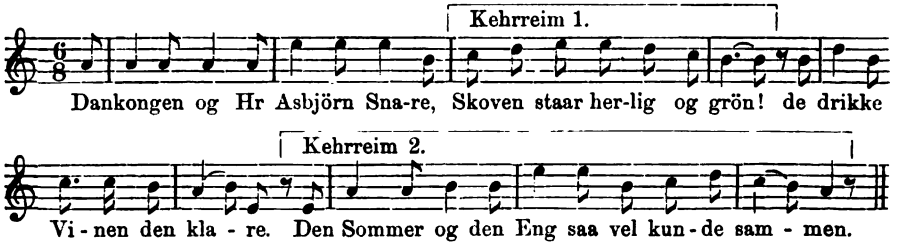
B. Ein zweizeiliger Vers (8 Hebungen) mit Kehrreim, z. B.:

Agnete og Havmanden.



C. Ein zweizeiliger Vers (8 Hebungen) mit zwei Kehrreimen, z. B.:

Hr. Asbjörn Snare.



1) Der Versuch, die dänischen Balladen auf einer rein gregorianischen Grundlage wieder herzustellen, ist vom Organisten Th. Laub gemacht worden.

Digitized by Google

Selten trifft man einen vierzeiligen Vers mit zwölf Hebungen und Kehrreim oder Versformen, bei denen die Schlußlinien jedes Verses im folgenden Verse wiederholt werden. — Ein großer Teil der norwegischen und schwedischen Volkslieder weisen den gleichen Rhythmus und die gleiche Tonalität wie die dänischen auf. Wie man oft außerstande ist, zu bestimmen, in welchem der skandinavischen Länder ein Liedtext geschaffen wurde, so läßt sich auch manchmal die Heimat der betreffenden Melodie nicht ergründen. In der ältesten dänischen Melodiensammlung (von Abrahamson) findet sich eine beträchtliche Anzahl in Norwegen aufgezeichneter Melodien, wie auch verschiedene der schwedischen, von der Provinz Skåne herrührenden Melodien gewiß dänischer Herkunft sind, weil Skåne bis ans 17. Jahrhundert zur dänischen Monarchie gehörte.

Die Balladenmelodien sind, wie schon erwähnt, der Hauptteil der dänischen Volksweisen. Eine Ausgabe dieses Stoffes — nicht nach musikalischen Prinzipien, sondern an der vorhandenen Textgruppierung (»*Danm. gamle Folkeviser*«) angeknüpft, ist die Aufgabe, die am nächsten auf dem Gebiete des dänischen Volksgesanges gelöst werden wird.

II. Eine Einheit bilden auch die Melodien der dänischen Scherzlieder, die kaum zum Tanze wie die Balladen gesungen wurden, obgleich sie oft wie diese mit Kehrreim versehen sind. In einzelnen der Scherzlieder kann ein Einfluß seitens der Balladen nachgewiesen werden. Eine Ausgabe der Melodien wird mehrere mittelalterliche Melodien an den Tag bringen. Die Melodien der Scherzlieder finden sich jetzt bei Berggreen, in Zeitschriften zerstreut und als Beilage der Scherzliedersammlung E. T. Kristensen. Außerdem gibt es viele Melodien, die nicht gedruckt sind.

Unter Sv. Grundtvigs nachgelassenen Papieren findet sich ein Verzeichnis von Scherzliedertexten; dieses Verzeichnis kann als Grundlage der Ordnung des Melodiestoffes dienen.

III. An Sv. Grundtvig's nicht gedruckte Aufzeichnungen anschließend, können die jüngeren Lieder des 17. und 18. Jahrhunderts, die als Nachklänge der alten Balladendichtung betrachtet werden können, herausgegeben werden. Wie die Texte — häufig vierzeilige ohne Kehrreim — oft ohne Wert in ästhetischer Beziehung sind, bieten auch die Melodien nur geringes Interesse dar, indem sie in der Regel in stereotypen Wendungen erstarrt sind.

IV. Wie alle anderen Länder der Welt hat Dänemark einen Überfluß an Kinderliedern und Kinderreimen aufzuweisen. Berggreen teilt einige Texte mit Melodien mit, E. T. Kristensen bringt viele Texte in »*Danske Börnerim, Remser og Lege*, 1898« und ferner sind nicht wenige Kinderlieder in Schulgesangbüchern und populären Melodiesammlungen zerstreut. Auch sind viele ungedruckte Kinderlieder vorhanden. Der Melodiestoff ist von internationalem Gepräge.

V. Endlich besitzt Dänemark eine Menge Lieder aus dem Volksmund im 18. und 19. Jahrhundert — hauptsächlich Liebeslieder, Schiffergesänge, geistliche Lieder und Gassenhauer. Das Material liegt zurzeit in chaotischer Verwirrung. Vorläufig sind auch wenig Aussichten vorhanden, daß dieses Material in systematischer Ordnung vorgelegt werden kann.

Dieser kurze Überblick wird wohl den Eindruck hinterlassen haben, daß Dänemark auf dem Gebiete der volkstümlichen Melodien gut versehen ist.

Digitized by Google

Bisher hat man sich hauptsächlich mit der Sammlung des Materials beschäftigt. Jetzt ist der Zeitpunkt der wissenschaftlichen Untersuchung gekommen.

Kopenhagen. **Hjalmar Thuren.**

Der Messias, Oratorium von G. F. Händel,

übersetzt (auf Grund älterer Übertragungen), bearbeitet und für die Aufführung eingerichtet von Fr. Chrysander. Klavierauszug herausgegeben von Max Seiffert. Leipzig 1902.

Es bedarf einer Rechtfertigung, daß heute, fünf Jahre nach seinem Erscheinen, der Klavierauszug des Messias in Chrysander's Bearbeitung einer kritischen Würdigung unterzogen wird. Die einschneidendste Abweichung von den bisherigen Ausgaben bestand in der Aussetzung der Einzelgesänge, also der Hinzufügung der Verzierungen, Passaggien und Kadenzen. Nun fehlte aber in der Vorbemerkung Chrysander's sowohl, als in den »Winken für die Ausführung«, die Seiffert beifügte, jeder Hinweis, worauf sich diese Veränderungen gründeten, und so blieb die Frage offen, ob sie von dem Herausgeber im Geiste der alten Ornamentierungskunst, etwa auf Grund der Anweisungen und Berichte der Theoretiker des 18. Jahrhunderts, frei erfunden, oder aber als quellenmäßig verbürgte, und handschriftlich überkommen zu betrachten seien. Erst ein jüngst (1907) in der holländischen *Caecilia* erschienener Aufsatz Max Seiffert's »Die Verzierungen der Sologesänge in Händel's Messias«[1]) belehrt uns, daß einem größeren Teil aus Händel's Ausführungspraxis stammende Dokumente zugrunde liegen. Aber Chrysander hat die originalen Verzierungen nicht

»samt und sonders in seine Neugestaltung aufgenommen, sondern er hat als Musiker von tiefer historischer Einsicht und feinem ästhetischen Taktgefühl sich vor dem an das Rokoko gemahnenden Zuviel der Verzierungsmanieren weißlich gehütet, und doch die charakteristische Stileigentümlichkeit der Händel'schen Gesangsweise in der Hauptsache zur Geltung gebracht.«

Es entsteht nun zunächst die Frage, ob es richtig war, in dieser Weise vorzugehen. Für den Historiker sowohl wie für den praktischen Musiker war es von unschätzbarer Bedeutung zu wissen, einmal ob und inwieweit die Veränderungen auf Händel'scher Praxis beruhten, also die Quelle und ihre Zuverlässigkeit zu kennen, endlich aber in jedem Falle selbst nachprüfen zu können, was den Herausgeber bestimmte, von den alten Verzierungsformen abzuweichen. Erst die Mitteilung dieser und ihre ästhetische Beurteilung hätte der Ausgabe eine wissenschaftliche und praktische Bedeutung verliehen. So wie sie vorliegt, besitzt sie nur das Vermögen, darzutun, wie Chrysander die Gesänge des Messias ausgeführt wissen wollte; eine Nachprüfung in historischer und ästhetischer Beziehung war unmöglich. Nunmehr sind wir durch Seiffert's freilich recht spät erfolgte Belehrung in der Lage, diesem Gegenstande kritisch näher zu treten, und das soll hier geschehen.

Es ist zuzugeben, daß die von Seiffert mitgeteilten Verzierungen der Händel'schen Praxis entsprechen. Seine Beweisführung ist überzeugend.

1) Mit einigen Kürzungen und Veränderungen abgedruckt in den Sammelbänden der IMG. VIII, 4, S. 581 ff.

Digitized by Google

Zweifellos sind sie unter Händel's Leitung so gesungen worden. Ob sie freilich auch durchweg seine Billigung hatten, beibt dennoch fraglich. Vergegenwärtigt man sich, wie der Opernkomponist Händel seine Arien nicht nur der Eigenart seiner Sänger, sondern selbst ihrer spezifisch technischen Begabung anpaßte, so daß wir sie als einen Kompromiß zwischen der musikalischen Behandlung des Gegenstandes, und dem Bestreben, der gesanglichen Individualität des Sängers gerecht zu werden, ansehen dürfen, bedenkt man, daß die freie Behandlung der Einzelgesänge als Domäne gesangsolistischer Freiheit galt, so geht man nicht fehl, auch diese uns überlieferten Veränderungen als einen Ausgleich zu betrachten, den Sänger und Komponist miteinander schlossen. Sicher ist, daß sich Händel hier im Oratorium virtuosen Ausschreitungen zu erwehren verstand. Das lehrt die Lektüre der von Seiffert mitgeteilten Verzierungen, wenngleich der Gebrauch der kleinen Ornamente, wie Doppelschlag, Pralltriller, Mordent im Rezitativ, wie sie die verzierte Stimme zu dem akkompagnierten Rezitativ »Tröste dich« ausweist, nicht der bereits damals durchgedrungenen Anschauung, daß hier von ihnen abzusehen, und *accenti* nach Telemann's Regeln ausreichten, entspricht. Chrysander hat sie auch wohl aus diesem Grunde nicht in seinen Klavierauszug aufgenommen.

Geben wir nun aber selbst zu, daß die von Seiffert angeführten Veränderungen völlig Händel's Intentionen entsprachen und seine Praxis wiedergeben, so bilden sie dennoch keinen unverbrüchlichen Kanon für die heutige Praxis. Ich stehe auf dem Standpunkt, daß die ästhetische Würdigung der Frage, ob die Veränderungen geeignet sind, den zugrunde liegenden Affekt zu steigern, oder doch wenigstens die melodische Linie zu verschönern oder abzurunden, an erster Stelle einzusetzen hat. Die historische Treue kommt in diesem Falle erst in zweiter Linie in Betracht. Und kann ich mich nicht auf Chrysander selbst berufen, der aus ästhetischen Gründen selbst authentischen Veränderungen die Aufnahme in seinen Klavierauszug verweigert und damit die Berechtigung für die Gegenwart abgesprochen hat? Mit diesen Grundsätzen nun setzt sich Seiffert in Widerspruch, wenn er ausführt, es erwachse uns die »bedeutsame Pflicht, die überlieferten Ausschmückungen als Wahrzeichen des echt Händel'schen Gesangsstiles wieder zur vollen Geltung zu bringen«. Wie? Wir sollten also, ohne ihre ästhetische Berechtigung zu prüfen, schlechthin alle die Aussetzungen aufnehmen, die heute quellenmäßig verbürgt vorliegen und die eine künftige Forschung ans Licht bringen wird? Wie verträgt sich diese Forderung Seiffert's damit, daß er Chrysander's Vorgehen einer nach ästhetischen Prinzipien getroffenen Auswahl billigt? Setzt er sich nicht mit ihr in Gegensatz, nicht nur zu Chrysander's Vorgehen, sondern auch mit einem Postulat der gesamten modernen Musikpraxis? Wir hören und empfinden in mancher Beziehung anders als die Alten. Was ihnen, den an die ausschweifende Verzierungskunst italienischer Kehlvirtuosen gewohnten, noch ausdrucksvermögende Verbrämung dünkte, kann uns als entstellende, verfälschende Formel erscheinen. Und überliefern uns doch die Theoretiker des 18. Jahrhunderts, daß die Handhabung der Ornamentierungskunst auch damals durchaus nicht einheitlich war, nicht nur in Einzelfragen, wie in der Behandlung des Rezitativs, sondern selbst in den ästhetischen Grundanschauungen. Der lediglich auf eine Schaustellung gesanglicher Künste bedachten Partei steht diejenige einsichtiger Musiker gegenüber, die jeden

Digitized by Google

Zusatz nur aus dem Affekt oder aus der Absicht einer melodischen Verbesserung abzuleiten sich berechtigt hält. Andere wieder, wie Manfredini, ein Anhänger der neapolitanischen Schulen, suchen zu vermitteln. Es ist also auch schon von diesen Erwägungen aus unser gutes Recht, überall nachzuprüfen und selbst dort kritisch zu sichten, wo Händel's Autorität in die Wagschale fällt.

Seiffert erklärt meine auf den Schriften und Berichten der Theoretiker des 18. Jahrhunderts begründeten Ausführungen zu diesem Gegenstande, die ich in einem Vortrage gelegentlich des Händelfestes in Mainz im Mai 1906 gemacht habe[1]), für wertlos gegenüber den uns überkommenen und handschriftlich überlieferten Ornamenten Händel'scher Praxis[2]), die uns für »fast alle Opern und Oratorien Händel's« überliefert seien. Will er den Berichten der theoretischen Schriften die Verbindlichkeit für Händel's Einzelgesang abstreiten? Sollen sie, weil erst nach 1750 niedergeschrieben, für ihn keine Kompetenz beanspruchen dürfen? Die Lektüre des Agricola, Quantz, des Mancini, Ph. Em. Bach u. a. läßt keinen Zweifel aufkommen, daß sie nicht etwa nur die jüngste Gegenwart im Auge hatten, sondern die gesamte Literatur auch der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts erfassen wollen, wie schon das Anführen der Meister und ihrer Werke aus diesem Zeitraum bezeugt. Und was sollte sich auch in einer so alten, seit Generationen geübten Kunst in wenigen Jahren geändert haben? Seiffert scheint auch hier nicht ganz sicher. Während er nämlich zuerst ausführt, diesen Lehrbüchern sei in keiner Weise irgend eine Verbindlichkeit für Händel einzuräumen, gibt er später zu, daß diese Anleitungen zu schätzen und zu beachten seien in Fällen, wo uns keine andere Handhabe geboten sei. Diese Wertabschätzung des Verhältnisses der theoretischen Lehrbücher zu den erhaltenen Dokumenten der alten Praxis ist aber durchaus irrig. Sie unterschätzt die Bedeutung jener, sie übertreibt den Wert dieser. Dort finden wir eine Darlegung der gesamten Kunstpraxis des 18. Jahrhunderts überhaupt, hier nur den Niederschlag einer Sonderpraxis. Erst aus dem Geiste heraus, den jene Quellen erschließen, können wir eine Beurteilung dieser unternehmen. Sie bliebe teils unerklärlich, oder wäre Mißverständnissen ausgesetzt, dürften wir sie nicht von der höheren Warte aus betrachten, die uns jene Lehrbücher errichtet haben. Und endlich: wie will Seiffert ohne sie die Ausführung der das wesentlichste Material bildenden kleinen Verzierungen, insbesondere des Vorschlags, Pralltrillers, Doppelschlags usw. bestimmen? Wie kann er uns sagen, wo das Zeichen ∾ den Pralltriller oder Mordente bedeute? Ob die kleine Note den langen oder kurzen Vorschlag vorstelle, wo dieser wiederum betont, oder unbetont, welche Art des Doppelschlages zu wählen sei. Nein, Händel's Verzierungen, wie sie uns vorliegen, bilden nur einen Beitrag zu der gesamten Ornamentierungkunst des 18. Jahrhunderts, deren volles Verständnis sich uns erst aus den Lehrbüchern erschließt.

Ich muß nun auf einige Einzelheiten des Chrysander - Seiffert'schen Klavierauszuges eingehen. Aus dem akkompagnierten Rezitativ »Tröste dich« hat Chrysander, wie oben bemerkt, die kleinen Verzierungeu fast alle eliminiert, sich mit den Akzenten Telemann's begnügt, und so für diejenige

1) Vier Vorträge usw. Mainz 1906, Verlag der Kaiserin-Friedrich-Stiftung.
2) Dieser Passus ist in dem Abdruck der Sammelbände der IMG. ausgelassen.

Digitized by Google

Anschauung entschieden, die bereits im 18. Jahrhundert das Rezitativ von solchen Zusätzen befreit wissen wollte. Er hat damit sicherlich das Richtige getroffen. Die Zerlegung der Hauptnoten entspricht nicht der milden Weihe dieses Gesanges, sie erzeugt Unruhe und gleicht einer kleinlichen Staffage in einem ernsten Landschaftsbilde, das durch seinen Gegenstand allein wirken sollte. Seiffert findet auch hier alles geschmackvoll und nachahmenswert. An wen sollen wir uns halten? An Chrysander oder Seiffert? Ein prinzipieller Irrtum Seifferts muß hier gleich festgestellt werden. Er meint: daß *tempo rubato* sei für die künstlerische Wirkung der willkürlichen Auszierungen überhaupt unerläßlich. Im Rezitativ wohl, nicht aber in den geschlossenen Formen. Alle Theoretiker — ohne Ausnahme — stimmen dahin überein, daß sie sich hier streng im Zeitmaß zu halten haben, und überhaupt nur dort anzubringen seien, wo dieses sie gestatte, und das sogar in der vorbereitenden Kadenz, die ja nur dort einsetzt, wo die Instrumente schweigen und der Generalbaß allein fortspielt, der ein Nachgeben wohl erlaubte. Chrysander ist übrigens hier ein Versehen unterlaufen, das mir zu denken gibt. S. 4 des Klavierauszuges, letztes System, steht im zweiten Takt ein Vorschlag *dis* vor dem *e* des letzten Taktteiles. Ich hatte mir vor Erscheinen des Seiffert'schen Aufsatzes hier ein Fragezeichen gemacht. Dieser Vorschlag von unten wiederholt nämlich nicht die vorhergehende Note (*cis*), sondern setzt frei ein. Nun kommen Vorschläge von unten regelmäßig nur als Wiederholungen der vorhergehenden Note vor. In Seiffert's Wiedergabe der Händel'schen Verzierungen tritt dieses *dis* denn auch als Nachschlag auf. Sollte Chrysander diese Praxis der Vorschlagslehre nicht gekannt haben? Schön und ausdrucksvermögend ist die Händel'sche Kadenz auf der Fermate. Wer kann mir sagen, warum sie Chrysander nicht beibehalten hat?

In der Arie »Alle Thale«, aus der Chrysander wiederum geschmackvoll die Doppelschläge im Thema und die kleinen Pralltriller in den Melismen entfernt hat — während ihnen Seiffert »gut akzentuierende Wirkung« zuspricht —, bieten vorzüglich die Kadenzen Interesse. Es liegen zwei der Händel'schen Praxis, eine aus dem Jahre 1790, und eine vierte von Chrysander erfundene vor. Diese verkennt vollständig die Gesetze des Baues der großen Kadenz, wie ihn die Alten aufgeführt haben. Die freie, also vom Takt emanzipierte Kadenz setzt stets mit dem Quartsextakkord ein, bis zu seinem Eintritt ist das Zeitmaß streng einzuhalten und etwaige Veränderungen — also auch die vorbereitende Kadenz — müssen sich ihm einfügen. Das lehren alle Meister des 18. Jahrhunderts einmütig, und die hier mitgeteilten Kadenzen Händel's sowie die von 1790 entsprechen dieser Regel. Chrysander aber interpoliert volle 2 Viervierteltakte vor dem Eintritt des Quartsextakkords, gibt also statt der Hauptkadenz eine vorbereitende, die sich aber, durchaus gegen die alte Praxis, nicht an das Zeitmaß bindet. Die Aufhaltung des Quartsextakkords bleibt unausgenutzt. Von den beiden Händel'schen Kadenzen gebe ich der von Seiffert mitgeteilten den Vorzug, weil sie thematisch auf das vorangegangene Rezitativ »Tröste dich« zurückgreift, während die des Klavierauszugs keinerlei Beziehung zur Thematik aufweist und ich in Übereinstimmung mit der Mehrzahl der alten Autoren nur denjenigen Schlußerweiterungen eine Berechtigung zusprechen kann, die einen wichtigen Gedanken noch einmal anführen und zu größerer Eindringlichkeit steigern.

Ungemein wichtig ist die Aussetzung des Wiederholungsteiles der Arie

Digitized by Google

»Er ward verachtet«. Wissen wir doch jetzt, daß auch solche *Larghi* im da capo verändert und wie sie behandelt wurden. Die Vorschläge werden wir ohne weiteres akzeptieren, auch die Schleifer, die hier natürlich durchweg breit auszuführen sind und den größeren Teil des Wertes der Hauptnote beanspruchen, da sie in kleinen Noten notiert den von der Theorie aufgestellten Regeln gemäß zu behandeln sind. Dagegen werden wir uns mit den Trillern nicht befreunden können. Warum Chrysander diese ungemein interessante Umdeutung nicht aufgenommen hat, ist ebenso unbegreiflich, wie seine Gestaltung der Sopranarie des dritten Teils »Ich weiß, daß mein Erlöser lebt«, die auf die nunmehr vorliegenden Händel'schen Originalveränderungen nur an wenigen Stellen zurückgreift. Aus ihnen ersehen wir nämlich, daß der dem Thema eigentümliche Sextensprung auf Er-(löser) überall, also viermal durch Melismen überbrückt wird. Chrysander läßt ihn dreimal unverändert, nur bei der dritten Anführung gibt er die Verzierung, hier einen aufsteigenden Triolengang. Hielt er die Sexte für melodisch charakteristisch, mußte er sie überall beibehalten, andernfalls für die Veränderungen der Händel'schen Sänger entscheiden. Seiffert meint, die Nivellierung der Sexte verhindere, daß sie den melodischen Höhepunkt bilde, und die ganze Wucht des Nachdrucks zu den Worten (Er)löser lebet hindränge, auf denen ja auch sprachlich der Nachdruck liege. Er ist also offenbar anderer Meinung als Chrysander, der, hätte er ebenso empfunden, die Veränderungen überall angenommen hätte. Ich halte diese Sexte für in solchem Grade charakteristisch, daß ich sie anzutasten nicht den Mut hätte. Zur Betonung der folgenden Silben (Er)löser lebet genügen die eingeführten Vorhalte.

Das die kommende Sängergeneration wieder in den Vollbesitz des freien virtuosen Nachgestaltens im alten Sinne gelange, ist nicht völlig ausgeschlossen. Das setzte freilich eine erhebliche Erweiterung ihres Bildungsganges voraus. Vor allem gilt es eine wissenschaftliche Entfaltung der gesamten Lehre vor der vokalen Ornamentik, die noch aussteht.

Berlin. **Hugo Goldschmidt.**

The Musician Astronomer.

A recent date, 23rd August 1907, was the 85th anniversary of the death of Frederick William Herschel (1738—1822), musician, speculum-maker and astronomer. It may be surmised of Herschel, that his magnificent astronomical feats were rather the natural consequence of new facts acquired to human vision through the patient development of a mechanical agency, than indications of any great intuitive mental ability; intellectually speaking Newton and Laplace could have put him into their pocket; he represented untiring labour, which on this occasion gave its reward. Few people however realize the other and additional fact, that, not for a short period, but continously for 30 years, he was a practical working musician; that he was actually giving music lessons for his bread, at the date when his burnished reflector gave him an experience then unprecedented in the recorded history of mankind, the sight of a new unknown planet. When Herschel and his brother and his sister, all living in Bath by the exercise of their modest music, gave themselves up to the making and polishing of specula, which

Digitized by Google

was then for William not much more than a hobby, and for the other two only an obedient service, they could not possibly have themselves suspected that they were opening one of the greatest chapters in human knowledge, and taking a decisive part in revolutionizing the science of stellar astronomy. Nature in fact, when making a series of revelations as great as she ever made before, chose as her channel here, neither great brains nor great learning, but simply a semi-educated oboe-player, who had a strenuous desire to improve himself. In musical dictionaries the story is told in quite the barest terms, and very inaccurately.

The Herschel name is undoubtedly Jewish, prevailing in both Poland and Germany. This particular family is traced to Moravia (Austria), and was probably Slavonic-Jewish, later intermarrying with non-Jewish stock. At beginning of XVII century, having declared for Protestanism, it migrated into Saxony. Frederick William's paternal great-grandfather Hans is found as a brewer at Pirna, on the Elbe near Dresden, middle of XVII century. The grandfather Abraham (1651—1718) was an upper-gardener in the Royal Gardens at Dresden. The father Isaac (1707—1767) took service in 1731 as oboist in the band of the Hanoverian Guards at Hanover; in August 1732 he married Anna Ilse Moritzen, and brought up all his 4 sons as musicians. Frederick William was born 15 Nov. 1738 at Hanover, attended the garrison-school there till 14, and learnt to play the organ, violin and oboe. In 1753 he entered the band (where his father was by this time bandmaster) as oboist. In 1755, when there was talk of the French invading England, the regiment and its band came over here to attend George II, who was also Elector of Hanover; no doubt the young oboist made friends here. In 1756 the regiment went back to Hanover. In 1757 (during the "Seven Years War") Frederick William was called, though a bandsman, to fight in the ranks. On 26th July 1757 the Hanoverian Guards under the incompetent Duke of Cumberland were badly beaten at Hastenbeck on the Weser, by the French under d'Estrées. At this battle there is no doubt that Frederick William, then a lad of only 19, ran away and deserted. His parents smuggled him over to Dover, where he landed almost penniless.

The veil has never been lifted from the next 3 years. German musicians were in demand in England, and no doubt his music saved him from actually starving. Further he was in all probability helped by the Hanoverian Johann Ulrich (see VIII, 435, July 1907), who had come over 9 years before to train the Royal Artillery drum-and-fife band. Being in danger of his life, he may have for a while changed his name. On 15 Feb. 1760 he is recorded as playing a violin solo in public at some English concert. The same year he was called by the Earl of Darlington to train the Militia band at Durham, the militia being then a very favourite service. For part at any rate of the next 6 years he lived with Edward Miller (1731—1807), organist of St. George's Parish Church, Doncaster (celebrated Harris and Byfield organ of 1640), and gave music-lessons in Leeds, Wakefield and Halifax. On 2nd April 1764 he is found at Hanover, paying a flying secret visit to his parents, so he must have been fairly well off. On 28th and 29th August 1766, Handel's "Messiah" was performed at the Parish Church, Halifax, to inaugurate a new large organ by Johann Snetzler (b. 1710). The conductor was the singular character Joah Bates (1749—

Digitized by Google

1799), then Fellow of King's, Cambridge. Herschel played in the first violins. On the 30th, there was a competition for the organistship. Seven candidates. One Richard Wainwright (1758—1825) from Manchester drew second play, and Herschel third. Snetzler was present. Robert Southey the poet in ch. LXVI of his strange prose miscellany called "The Doctor", tells the story of what happened, using the exceedingly silly broken-English language which is traditionally supposed to represent the German in England, but which no living person ever yet spoke. Wainwright was florid, Herschel solid. In the absence of pedals, the latter used the old trick of putting leads on this and that bass-note manual-key. Southey thinks this startling, but it is a venerable secret of the provincial organ-loft. Snetzler supported his compatriot. Herschel was elected. He held the appointment for 3 months only, then going to Bath as oboist in the Pump Room orchestra of Thomas Linley (1732—1795). The exact reasons of this change have not come down to us.

On 4th Oct. 1767 was opened the fashionable Bath "Octagon Chapel" (in Milsom Street, Church of England licensed, but not consecrated), and Herschel was appointed first organist. The chapel is now an auctioneer's show-room. With this introduction and that of the Pump Room, Herschel soon got a large pupil-list. By all accounts his manners were distinguished. Fétis's statement that he published a symphony and 2 concertos in London in 1768 has never been verified; in all probability they were his elder brother Jakob's. In 1771 the new "Assembly Rooms" were opened, and he fetched over his younger brother Johann Alexander (1745—1821) to play violoncello in Linley's band. But by this time (he was now 43 years old) amateur astronomy had got hold of him. Reading the exceedingly useless "Harmonics" (pub. 1749) of the Master of Trinity, Cambridge, Robert Smith (1689—1759), for the sake of musical "theory" so-called, he was led on by this to the really useful "Optics" of the same author. So to Ferguson's and Lalande's Astronomies. Alexander was a fair mechanic, and doubtless William got him over somewhat with this in view. In 1772 Herschel rescued his sister Carolina Lucretia (1750—1848) from what was little else than the scullery in Hanover; and she too came to Bath to eke out the income by singing and teaching singing, and to keep house for the two brothers at 7 New King's Street. From that day to William Herschel's death, she was to him as a spaniel to its master. Indeed her idolatry makes his biography, largely depending on her, less trustworthy than it might be. She survived him 26 years, and died herself at Hanover, aged 98. All this time Herschel was giving music-lessons (up to 35 in a week), composing small anthems and the like for the Octagon choir, and otherwise leading the life of a sedulous musician. With him the key never rusted. In 1774 the family moved to a house near Walcot Turnpike, which had an open grass-plot suited for a telescope-stand.

In the new house amateur telescope-making occupied every spare hour of the trio. Herschel, intent on long distance observations, devoted imself entirely to the reflecting telescope. At that time this was being developed under two aspects, the "Gregorian" and the "Newtonian". In the Gregorian, the concave paraboloid speculum at the hither end of the tube caught the ray and focussed it back within the tube on to a small concave-elliptical mirror, which in turn sent it back again longitudinally through a hole

Digitized by Google

in the centre of the speculum to the magnifying eye-piece at the hither end of the tube; the observer just put his eye to the tube in the familiar way. In the Newtonian, the small mirror within the tube was plane and set at an angle of 45°, so the reflected ray passed out to a magnifying eye-piece at the side of the telescope. Herschel could not buy telescopes, so began to make his own; first with some very rough implements (mirror-patterns, tools, hones, polishers, half made 2″ or 3″ mirrors, etc.), bought of a Bath quaker-optician who had gone out of business. He very gradually made himself an expert in the casting, grinding, and polishing of large metal specula; and in fact this was in the last half of his long life the main source of his income. He was the first since Huyghens (1629—1693) to systematically work at the astronomical telescope. In 1774, after innumerable experiments in specula and enormous toil, he made a Gregorian 5 inches aperture and $5\frac{1}{2}$ feet focus; and having devised a scheme of his own for "sweeping" the heavens (that is to say searching them bit by bit according to pre-arranged map-plan), he with this instrument on 4th March 1774 made his first observation of the Nebula in Orion. From that date he was a budding, though unknown, astronomer. In 1775 he made a Newtonian, $4\frac{1}{2}$ inches aperture. 1776 found him in sole charge of the Bath public concerts, Linley having moved permanently to town. In 1780 he made a larger Newtonian, $6\frac{1}{4}$ inches aperture, with 7 feet focus. At the beginning of 1781 the family moved again (and for the last time in Bath) to 19 New King's Street; where was set up a great Newtonian, 12 inches aperture with 20 feet focus. This construction gave Herschel the chance of his life. On 13th March 1781 the highly polished reflector showed him near H Geminorum, a small disc, which he thought was a comet. A few months later Lexell of St. Petersburgh declared it to be a planet lying outside Saturn. In December 1781 the Royal Society gave Herschel a medal and made him a Fellow. On 25th July 1782 George III, grandson of George II but equally Elector of Hanover, had him up to Buckingham Palace, handed him a state-pardon for the desertion of 1757, and made him his private Court Astronomer at £ 200 (later £ 250). This appointement had nothing to do with the valuable one of Astronomer Royal (Greenwich, beginning with Flamsteed, 1676 to date, now worth £ 1000 a year); Herschel's sole official duties then and till his death were to bring one of his telescopes when the King gave parties, and show it off; the King in turn showed off his Hanoverian astronomer. It has been said that the King had him cheap; but really his reputation was only based on one fact then, and there was nothing else that he could have got; the Astronomer Royal was Nevil Maskelyne. On the whole the King made a just and personally munificent arrangement. The planet was eventually called "Georgium Sidus" by Herschel (so till his death), "Herschel" by Lalande of Paris, and "Uranus" by Bode of Berlin; the last name prevailed. The whole honours of war went, by astronomical etiquette and very rightly, to Herschel who first saw the object; it was due to the splendid polish of his reflector that it came into view. But it is to be noted that he scarcely knew what to do with it when he had got it; it was considerably more than a year after Lexell had proclaimed it a planet, that Herschel gave his public adherence to that view himself.

Herschel accepted his destiny in the shape of the King's offer, performed

Digitized by Google

an anthem of his own at Lady Margaret's Chapel, Bath, on 1st August 1782, Whitsunday, and with that function closed his musical life for ever. He moved to Datchet with his sister that August. In 1783 he made a still larger Newtonian, with $18^{7}/_{10}$ths inch aperture and 20 feet focus. In June 1785 he moved to Clay Hall. In 1786 to Slough, where till his death. In 1786 Oxford made him a Doctor of Laws. In 1787 he adopted a suggestion already made by Lemaire in 1732, and applied the "front view" to the 20 foot telescope. In this method, since called the "Herschelian", but now very little used, the speculum itself was tilted a few degrees, so that without subsidiary mirror, or loss by a second reflection of any sort, the image came straight off the speculum to a magnifying eye-piece placed at the lower edge of the far end of the tube; the observer got on to a raised platform and as it were looked down the tube. In this way he then discovered 2 Uranian moons. Herschel always used high magnifiers; he usually "swept" with 460 power, and for his 7 foot Newtonian even used 6000 power. His object was discovery rather than exact measurement. Indeed he never had either a Transit or an Equatorial. In 1788 he married a rich widow, Mrs. Mary Pitt of Upton (by whom 4 years later he had a son, the Sir John Herschel of latter days), and from that date was in very prosperous circumstances. By this time he had perfected machinery for grinding specula, and had a good income of his own. From 1785 to 1789 he was engaged on the monster "Herschelian", 4 foot 2 inches speculum tilted 3°, a $39^{1}/_{2}$ foot focus, and a 4 foot 10 inches tube; he detected therewith 2 satellites to Saturn, but polish could not be maintained, definition fell off, and it was put out of work after 1811; it was wholly dismembered in 1839, and the tube was put on trestles in the garden, where it lies now, a familiar object to many an Eton boy. About this time he got over from Hanover, as court-musicians, five Griesbach first-cousins (sons of his eldest sister); the best known of this family was the pianist-composer John Henry Griesbach (1798—1875) of the next generation. In June 1792 Haydn went down from London to see Herschel. On 5th April 1816 Herschel was made Knight of the Hanoverian Guelphic order; but as plain Knighthood carried no prefix-title the "Sir" William seems to have been by courtesy. The French having been expelled, Hanover was made a "Kingdom" in 1814. To celebrate this, our Prince Regent, acting for his father George III in his last insanity, instituted this order in 1815 ("Nec aspera terrent"). Still it was as much British as Hanoverian. No appointments were made since 1837 (Queen Victoria's accession). In 1820 Herschel became President of the Royal Astronomical Society. On 1st June 1821 he put the mirror for the last time into the 40 foot, but the result showed that his burnishing hand had lost its cunning, and from that moment he drooped. He died on 23 August 1822, and was buried at St. Laurence's, Upton. He was recognized by his contemporaries as the prince of observers, and his star-catalogues are his monument. There are at least 20 portraits, showing a face kindly and estimable; it is also thoroughly Saxon, and not the least Jewish.

Thus, deducting the periods of childhood and extreme old age, Herschel was in fact for 30 years a professional musician, and for 30 years a professional astronomer. But his eminence in the latter period was entirely based on the mechanical labours of the Bath days (16 years in all), wherein

Digitized by Google

his brother and sister were his faithful adjutants. It is not only the past, the innumerable discoveries made and the new conceptions so gained about solar system and stellar universe; the future of the subject also engrosses the imagination. The laws of optics and aberrations are most obscure, and any day the human eye may be brought incredibly nearer to objects in the heavens. Also any day the whole of life may be changed by the systematic collection of solar heat-rays. The destiny of the mirror and lens is unknown, and may be all-potent. Whatever happens, the memory should survive of what was done in the infancy of the speculum by three music-teachers, spending their evening recreation-hours in the dull monotony and toilsome hand-labour of moulding it to its subtle shape.

Hans Leo Haſsler's Werke.

Dritter Band. Sacri Concentus für 4 bis 12 Stimmen. Herausgegeben von Joseph Auer. Denkmäler deutscher Tonkunst. Erste Folge. Bd. XXIV und XXV. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Preis 40 Mk.

In der Selbstanzeige des Bandes (Kirchenmusikalisches Jahrbuch XX, 236) hat J. Auer mit vollem Recht den »praktischen Zweck« der Ausgabe in den Vordergrund gerückt und, um es gleich zu sagen, sich auch hier wieder als der vortreffliche Praktiker bewährt, als den wir ihn in seiner gediegenen Ausgabe der Haßler'schen Messen (D. d. T. Bd. VII) bereits schätzen gelernt haben.

In dem Tone der Einleitung hat sich aber der Herausgeber meiner Meinung nach entschieden vergriffen. Auer denkt sich doch einen gar zu naiven Leser; er spricht in der Selbstanzeige bezeichnenderweise immer vom »Schüler«. Beim Studium der Denkmälerbände sind aber die zum Verständnisse nötigsten Vorkenntnisse unbedingt vorauszusetzen, denn es darf und kann nicht der Zweck solcher Einleitungen sein, Elementartheorie abzuhandeln, oder schon einmal Gesagtes zu wiederholen. Auch damit bin ich nicht einverstanden, daß Auer von jeder ästhetischen Würdigung des Werkes abgesehen hat, ein Standpunkt, der auch noch in der Selbstanzeige betont wird. Ich bedaure sehr, daß der Herausgeber, der wohl der Mann gewesen wäre, uns über Haßler's Kirchenmusik Eigenes und gewiß auch Neues zu sagen, an dieser Aufgabe absichtlich vorübergegangen ist. Das Versäumte aber hier nachzuholen, würde den mir gegebenen Raum bei weitem übersteigen.

Haßler's Kirchenmusik steht ebenso wie seine weltliche Liedkomposition unter dem Einfluß des italienischen Madrigals, wovon auch unser Band Beispiele in Hülle und Fülle bietet. Ihrem Stimmungsgehalt und ihrer Form nach sind die Mehrzahl der Stücke geistliche Madrigale. Das subjektive Musizieren tritt stark in Vordergrund, wobei es auffällt, daß Haßler gegen seine sonstige Art im Vokalsatze die Chromatik als Ausdrucksmittel verwendet. Ihn aber darum zum enragierten Chromatiker zu machen, wie Th. Kroyer (die Anfänge der Chromatik im ital. Matrigal des XVI. Jahrh., S. 145) tut, ist darum doch nicht angängig. Denn das Stück, das Kroyer heranzieht Nr. 20 in unserem Bande), steht einzig da. Indessen verleugnet Haßler auch hier den Antichromatiker nicht ganz. Denn es hat sicherlich einen Sinn, daß er — gewissermaßen sich selbst parodierend — dieselbe chromatische Quarte — übrigens ein beliebtes Madrigalmotiv — mit der er zu Anfang des Stückes das Seufzen des geängsteten und zerschlagenen Herzens charakterisiert, auch für die Schlußworte »*lingua dolosa*« — diesmal in abwärts steigendem Gange — verwendet. Und wie schön hebt sich gegen die chromatischen Ecksätze dann der rein diatonische Mittelsatz »*et exaudirit me*« also die Erfüllung — ab. Das ist im Grunde genommen dasselbe Prinzip, wie wenn R. Strauß in seiner Salome die Partie des Jochanaan mehr diatonisch, die

Digitized by Google

der übrigen Figuren aber rein chromatisch gestaltet, da hier wie dort mit den Gegensätzen der beiden Klanggeschlechter als musikalisches Ausdrucksmittel operiert wird, Gegensätze, durch die Haßler's Stück überdies noch eine plastische dreiteilige Form erhält. An solchen malerischen Zügen fehlt es auch sonst in unserem Bande nicht, es sei nur noch ein Beispiel herausgegriffen. S. 268 II, 4 f. werden die Worte »*delicta juventutis et ignorantias meas*« durch Stimmfortschreitungen illustriert, bei denen fast jeder Schritt einen Verstoß gegen die Regel bedeutet. Zwar kennt die alte Kirchenmusik auch solche Wortmalereien, aber sie betreffen hier doch mehr nur Figürliches, wie *coelum*, *terra*, *profundus lacus* oder Äußerlichkeiten, wie die geschwärzten Noten bei *obscurus* usw., während dort auf den Geist und Sinn der Worte eingegangen wird. Dieses subjektive Musizieren lag aber durchaus im Zuge der Zeit, es steht damit Haßler also nicht etwa vereinzelt da.

Über Form und Gliederung der Stücke, wobei die instrumentalen Nummern besonders zu betrachten wären, ließe sich ein ganzes Kapitel schreiben. Doch kann ich mich natürlich wieder nur mit Andeutungen begnügen. Die Einflüsse des Madrigals sind unverkennbar. Auf die dreiteilige Form von Nr. 20 wurde bereits hingewiesen. Ergab sich aber hier die Dreiteiligkeit aus der Gruppierung: chromatisch-diatonisch-chromatisch von selbst, so findet sich bei Nr. 37 eine andere Dreiteiligkeit, die durch den Refrain des ganzen Chores erzielt wird, der am Schlusse der drei Teile ritornellartig wiederkehrt, ebenso entsteht bei Nr. 54 eine viersätzige Form. Nr. 12, 19 und 34 haben die Form der dreiteiligen Kanzonette, *A* :|: *B C* :||: zum Teil mit den im Madrigal üblichen Stimmvertauschungen der unter gleichen Schlüsseln singenden Stimmen. Endlich sei noch auf die interessanten zyklischen Formen in Nr. 24, 25 und 33 hingewiesen.

Neue Aufschlüsse über Haßler's Stellung zu den alten Kirchentonarten bietet unser Band nicht. Der Satz zeigt dasselbe Schwanken zwischen alter und neuer Kunstlehre, das Haßler's Tonsatz überhaupt kennzeichnet; cf., um nur ein Beispiel anzuführen, S. 274 III, 2, wobei auf die Bedeutung des Wortes *lateribus* zu achten ist. Der Tummelplatz für harmonische Experimente sind insbesondere die mehrchörigen Stücke. Da hier die Kurzatmigkeit der Motive keine breite Spannung der Melodie gestattet, so tritt eben dafür die Harmoniebewegung in ihre Rechte. Sehr interessant sind auch die verschiedenen Allelujas gestaltet. Bei Nr. 18, S. 45 II, 6 f. ist Händel's berühmtes *Alleluja* vorgeahnt. Um abzuschließen, mag noch auf die Verschürzung der Quintenfortschreitungen S. 95 II, 3 aufmerksam gemacht werden.

Die Textausgabe Auer's ist dagegen vortrefflich. Man hat überall das Gefühl, von einem feinen Kenner alter Vokalmusik geleitet zu sein. Die völlige Beherrschung des Stoffes beweist nicht allein der Revisionsbericht, sie zeigt sich auch in den hinzugefügten Akzidentalen, bei denen Auer, wie er in der Vorrede selbst sagt, sich »der größten Vorsicht und Mäßigung beflissen hat«. Mit vollem Recht. Denn die Frage ist trotz G. von Tucher's bekannten Aufsätzen in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung 1872/73 noch keineswegs gelöst. Ich gedenke bei meiner Dulichiusausgabe noch darauf zurückzukommen, doch sei schon hier bemerkt, daß der tüchtige und gründliche Luigi Dentice in seinen »*Due dialoghi*, Rom 1553« ausdrücklich betont, daß die Regeln in bezug auf die Fortschreitungen von unvollkommenen zu vollkommenen Konsonanzen nur willkürliche Bestimmungen seien »che le regole delle seste et terze minori et maggiori sono arbitrarie et non legali«. Gegen Tucher läßt sich auch das Vorkommen der großen Sexte auf gutem Takte mehrfach belegen. Nur zwei Beispiele seien aus unserem Bande angeführt, S. 18, III, 2 und S. 60, I, 6. Andererseits aber finden sich auch wieder Akzidentalen, die ein moderner Herausgeber, ständen sie nicht da, schwerlich gesetzt haben würde. S. 25, I, 2, S. 29, IV, 4, S. 115, II, 2, S. 157, I, 4 usw. Daß dem Herausgeber bei aller Sorgfalt kleine Ungenauigkeiten in der Setzung bzw. Widerrufung der Akzidentalen untergelaufen sind, wird niemand übel nehmen, sie korrigieren sich ohnedies von selbst. S. 44, Altus I, 3; S. 91, Cantus III, 4; S. 146, Cantus I, 2; S. 300, Cantus II, 7, auch der wirkliche Druckfehler, der einzige übrigens, den ich bemerkt habe — S. 133, Altus II, 7 (*g* — statt *f*) ist als solcher sofort zu erkennen.

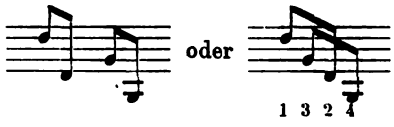
Digitized by Google

Diese kleinen Ausstellungen sollen in keiner Weise das wirkliche Verdienst schmälern, das sich Auer mit der Ausgabe erworben hat, ich möchte daher mein kritisches Referat mit einem herzlichen Dank an den Herausgeber schließen.

Leipzig. **Rudolf Schwartz.**

Zu Biber's Violinsonaten.

Als Leiter der »Denkmäler der Tonkunst in Österreich« finde ich mich veranlaßt, zu der auf S. 471—74 der vorigen Nummer dieser Zeitschrift veröffentlichten Notiz des Herrn Max Schneider einige Bemerkungen zu machen. So erfreulich die Richtigstellung in der Auflösung der Skordatur-Charade von Nr. 11 der Sonaten von Biber ist, so hätte ich mich damit noch mehr gefreut, wenn dies in einem weniger — sagen wir — autoritärem Tone geschehen wäre. Es war schon eine beschlossene Sache, daß die Geigenstimme der in Skordatur geschriebenen Stücke von Biber nunmehr auch separat veröffentlicht werden soll, um mehrfach geäußerten Wünschen zu entsprechen. Bei dieser Gelegenheit wird dann auch die 11. Sonate der 2. Lieferung (Dm. XII, 2) in neuer Redaktion erscheinen. Daß gleich bei der ersten Veröffentlichung Bedenken aufgestiegen sind ob der Lösung, beweist der Umstand, daß ausnahmsweise drei Systeme für die Geigenstimme verwendet wurden: neben der Originalstimme der Übertragungsversuch und eine spezielle Einrichtung, da wir den Versuch nicht als endgültige Lösung ansahen. Insofern gibt die von Dr. Luntz gegebene Erklärung vielleicht zu einem Mißverständnisse Anlaß. Wir bezweckten mit dieser carte blanche die Erregung der Aufmerksamkeit weiterer Kreise. Wenn die richtige Auflösung erst zwei Jahre nach der Edition erfolgte, so ist dies für mich ein Anzeichen, daß die »absonderliche Stimmung« der Saiten eben nicht so klar und deutlich vom Komponisten angegeben wurde, als es nach der Bemerkung des Herrn Schneider der Fall sein soll. Die Stimmung d_2-g_1-d_1-g läßt vor allem vermuten, daß nur die beiden oberen Saiten skordiert werden sollen. Und die gewollte Skordatur ließe sich wohl deutlicher so darstellen:



Sicherlich ist diese Art der Umstimmung, bei welcher die dritte Saite eine Quarte höher als die zweite Saite zu stimmen ist und zudem diese den Ton der dritten Saite erhält, ein ganz außergewöhnlicher Fall, dem aus der ganzen Violinliteratur, soweit meine Erfahrung reicht, kein zweites Beispiel an die Seite gestellt werden kann. Ich für meinen Teil bin wie im Leben, so in der Kunst ein schlechter Charadenlöser. Vielleicht kann ich rascher drei Rätselkanons aufstellen, als einen lösen. Ich glaube auch nicht, daß dies gerade mit dem Geiste echter Wissenschaftlichkeit in organischem Zusammenhange steht. Desto besser, wenn Herr Schneider dieses Körnlein ausfindig gemacht hat. Bezüglich der Bemerkung über die »Solobaßgeige« ersucht mich Herr Dr. Luntz, hier hinzuzufügen, daß damit nur gesagt sein sollte, daß der obligate Streichbaß durch den 16 füßigen Kontrabaß ausgeführt werden soll, während sonst die Verwendung eines achtfüßigen Instrumentes

Digitized by Google

(Gambe, Baßviola oder Violoncello) zulässig ist, wie aus den Vorreden von Georg Muffat und den Bezeichnungen der Baßstimmen in zeitgenössischen Werken zu ersehen ist. Das »kräftig-vierstimmige Continuo-Akkompagnement« der *Aria Tubicinum* (sic) erscheint auch ihm entbehrlich; doch vielleicht verdient der Entschluß des Bearbeiters des Basso Continuo nicht diesen Grad der Entrüstung, wie er ihn bei Herrn Schneider hervorgerufen hat. Daß übrigens die beigegebene Violinstimme nicht gerade »unspielbar arrangiert« ist, erfuhr ich bei verschiedenen Spielern. Ich möchte aber ausdrücklich hervorheben, daß manches von dem Klangreiz der Skordatur verloren geht; deshalb entschloß ich mich, wie oben gesagt, die Geigenstimme auch in der Originalskordatur separat zu edieren. Zum Schluß noch die Bemerkung, daß ich für meinen Teil mich in eine weitere Polemik nicht einlasse.

Wien. **Guido Adler.**

Aufführungen älterer Musikwerke.

(Von Mitte Mai bis Mitte September.)

Adam de la Hâle: Minnelied (Chemnitz, Erzgebirgischer Sängerbund; Magdeburg, Magdeburger Sängerbund [bearb. v. Cl. Schreiber]).

Arne, Thomas-Augustin (1710—1778): The topsails shiver in the Wind einst. (Paris. Fondation J. S. Bach, Frl. J. Ainsley). — Where the Bee sukcs, einst. (Paris, Fondation J. S. Bach, Frl. C. Lawford). — By dimpled Brook, einst. (Paris, Fondation J. S. Bach, dieselbe). — Duo de l'Opéra »Artaxercès« (Paris, Fondation J. S. Bach, Frl. C. Lawford u. J. Ainsley).

Bach, Joh. Seb.: Arien: a) Sopran-Arien: Liebster Jesu mein Verlangen a. d. gleichnamigen Kantate (Eisenach, 3. deutsches Bachfest). — Komm in mein Herzenshaus (Dresden, Vesper Kreuzkirche). — Wohl euch, ihr auserwählten Seelen a. d. Kantate Nr. 34 (Eisenach, 3. deutsch. Bachf.). —— Choralvorspl. »Kyrie, Gott heiliger Geist«, 5st. (Eisenach, 3. deutsches Bachfest). — Einleitungssatz f. Orgel u. Orch. a. d. Kantate »Gott soll allein mein Herze haben« (Eisenach, 3. deutsches Bachfest). —— Kirchenkantaten: Also hat Gott die Welt geliebt (Eisenach, 3. deutsches Bachfest). — Ein' feste Burg ist unser Gott (Stuttgart, 8. Musikfest). — Halt' im Gedächtnis Jesum Christ (Altona, Motette Christianskirche in Ottensen). — Herr, gehe nicht ins Gericht (Heidelberg, Bachverein [bearb. v. Ph. Wolfrum]). — Himmelfahrts-Mysterium bearb. v. Ph. Wolfrum (Heidelberg, Bachverein). — Ich freue mich in dir (Insterburg, Verein f. geistliche Musik). — Ich will den Kreuzstab gerne tragen (Straßburg, 2. Elsaß-Lothringisches Musikfest, Hr. J. Messchaert). — Mein liebster Jesus ist verloren (Jena, Akademischer Chor). — O Ewigkeit, du Donnerwort, 2. Komp. (Köln, 84. Niederrhein. Musikfest). — Schlage doch, gewünschte Stunde (Berlin, Orgelkonzert Marienkirche, Frl. E. Reinhold; Bielefeld, Vortragsabend d. Konservatoriums, Frl. E. Tödheide). — Siehe, ich will viel Fischer aussenden; bearb. v. M. Seiffert (Eisenach, 3. deutsches Bachfest; Berlin, Orgelkonzert Marienkirche, Berliner Vokalquartett). — Trauermusik (Freiburg i. B., Oratorienverein [bearb. v. Ph. Wolfrum]). —— Weltliche Kantaten: Amore traditore f. eine Baßstimme u. Cembalo (Eisenach, 3. deutsches Bachfest, Hr. A. van Eweyk). — Mer hahn en neue Oberkeet f. Sopran u. Baß (Eisenach, 3. deutsches Bachfest, Frau E. Grumbacher de Jong u. A. van Eweyk). — Phoebus und Pan (Cardiff, Musical Festival). —— Geistliche Lieder: Ach, daß nicht die letzte Stunde (Leipzig, Riedelverein, Frl. M. Marx). — Bist du bei mir (Berlin, Orgelkonzert Marienkirche, Frl. J. Dufau). — Dir, dir Jehovah will ich singen (Leipzig, Riedelverein, Frl. M. Marx). — Es ist vollbracht (Quedlinburg, Philharmonischer Chor, Frl. E. Raschke). — Gelobet sei der Herr, mein Gott (Dresden, Vesper

Digitized by Google

Kreuzkirche). — Komm, süßer Tod (Leipzig, Riedelverein, Frl. M. Marx). — Vergiß mein nicht (Leipzig, Riedelverein, Frl. M. Marx). —— Mehrstimmige Lieder: Gib dich zufrieden, 4st. bearb. v. F. Wüllner (Eisenach, 3. deutsches Bachfest). — Vergiß mein nicht (ebenda). —— Motetten: Fürchte dich nicht (Eisenach, 3. deutsches Bachfest). — Ich lasse dich nicht (Eisenach, 3. deutsches Bachfest; Dresden, Vesper Kreuzkirche). — Jesu meine Freude, 5st. (Leipzig, Riedelverein; ebenda, Motette Thomaskirche). — Sei Lob und Preis (Dresden, Vesper Kreuzkirche). — Singet dem Herrn ein neues Lied (Leipzig, Motette Thomaskirche; ebenda, Riedelverein; Eisenach, 3. deutsches Bachfest; Köln, 84. Niederrhein. Musikfest). —— Passionsmusiken: Nach dem Evang. Johannes (Hagen, Caecilia). — Nach dem Evang. Matthäus (Lübeck, Vereinigte Chorvereine A. Hofmeier). —— Brandenburgische Konzerte: Nr. 2 Fdur (Köln, Volkskonzert d. Städt. Orchesters; Sondershausen, Lohkonzert; Eisenach, 3. deutsch. Bachfest). — Nr. 3 Gdur (Köln, 84. Niederrhein. Musikfest; London, Symphony Orchestra; ebenda, Queens Hall Orchestra; Straßburg, 2. Elsaß-Lothringisches Musikfest). —— Klavierkonzerte: Cdur für 2 Klaviere (Eisenach, 3. deutsches Bachfest, Hr. G. Schumann u. E. v. Dohnányi). — Dmoll (Eisenach, 3. deutsches Bachfest, Hr. G. Schumann). — Sonate, Hmoll, f. Violine und Cembalo (Eisenach, 3. deutsches Bachfest). — Suite (Ouvertüre) Hmoll (Eisenach, 3. deutsches Bachfest). —— Violinkonzerte: Edur (Berlin, Klindworth-Scharwenka-Konservatorium; Eisenach, 3. deutsches Bachfest, Hr. J. Joachim). — Dmoll (Neustadt a. d. H., Pfälz. Konservatorium, Hr. H. Louis). — Dmoll f. 2 Violinen (Buenos Aires, Konservatorium; Heidelberg, Musikabend d. akad. Gesangvereins; Eisenach, 3. deutsches Bachfest, Hr. J. Joachim u. C. Halir). —— Orgelkompositionen: Dorische Tokkata (Altona, Motette Johanniskirche, Hr. L. Brodersen). — Tokkata, Dmoll (München, Akademie d. Tonkunst, Hr. Rübel; Rom, Acad. S. Cecilia, Hr. G. Carlo). — Phantasien: Gdur (Brünn, Verein Deutsches Haus, Hr. O. Burkert), Gmoll (Eisenach, drittes deutsches Bachfest. Herr C. Schumann). — Fantasia »Jesu meine Freude« (Leipzig, Riedelverein, Hr. P. Homeyer). — Fantasien und Fugen: Gmoll (Freiburg i. B., Oratorienverein, Hr. J. A. Holtzmann; Heidelberg, Orgelmatinee, Hr. Ph. Wolfrum; Leipzig, Motette Thomaskirche). — Partiten über d. Passionslied »Sei gegrüßet, Jesu gütig« Heidelberg, Orgelmatinee, Hr. Ph. Wolfrum). — Orgelchoräle über Weihnachtslieder »Christum wir sollen loben dich«, »Gelobet seist du«, »Vom Himmel hoch« u. »In dir ist Freude« (Heidelberg, Orgelmatinee, Hr. Ph. Wolfrum). — Präludien: Amoll (Eisenach, Musikverein, Hr. C. Schumann). — Präludien und Fugen: Gdur (Altona, Motette Hauptkirche, Hr. L. Brodersen; Brünn, Verein Deutsches Haus, Hr. O. Burkert; Köln, Konservatorium, H. Fr. Pothmann). — Esdur (München, Akademie d. Tonkunst, Hr. Stahl). — Amoll (Köln, Volkskonzert, Hr. F. W. Franke; Leipzig, Riedelverein, Hr. P. Homeyer). — Dmoll (Dresden, Vesper Kreuzkirche; Leipzig, Motette Thomaskirche; Sondershausen, Fürstl. Konservatorium, Hr. E. Staudke). — Fmoll (Dresden, Vesper Kreuzkirche). — Cdur (Dresden, Vesper Kreuzkirche). — Tokkaten und Fugen: Cdur (Jena, Akademischer Chor). — Tokkata, Adagio u. Fuge, Cdur (Leipzig, Motette Thomaskirche). — Vorspiel über »Wachet auf, ruft uns die Stimme« (Berlin Orgelkonzert Marienkirche, Hr. B. Irrgang). — Passacaglia Cmoll (Berlin, Orgelkonzert Marienkirche, Hr. B. Irrgang; Leipzig, Motette Thomaskirche). — Vier Orgelchoräle »Erbarm dich mein«, »O Mensch, bewein dein«, »Erschienen ist der herrlich Tag«, »Komm, Gott, Schöpfer« (Heidelberg, Orgelmatinee, Hr. Ph. Wolfrum). — Variationen ü. »O Gott, du frommer Gott« (Berlin, Marienkirche, Hr. B. Irrgang).

Bach, Joh. Christ.: Rondo f. Tenor »Meiner allerliebsten Schönen« (Eisenach, 3. deutsches Bachfest, Hr. G. A. Walter).

Bach, Joh. Christoph Friedrich: Ein lyrisches Gemälde »Die Amerikanerinn« (Eisenach, 3. deutsches Bachfest, Hr. A. G. Walter).

Bach, C. Phil. Em.: Sonate, Bdur, f. 2 Violinen u. Cembalo (Eisenach, 3. deutsches Bachfest). — Zum Beginn des neuen Jahres, einst. (Dresden, Vesper Kreuzkirche).

Bach, Friedemann: Konzert, Fdur, für 2 Klaviere (Eisenach, 3. deutsches

Digitized by Google

Bachfest, Hr. G. Schumann u. E. von Dohnányi). — Orgelkonzert Dmoll (Leipzig, Motette Thomaskirche). — Kein Hälmlein wächst auf Erden (Dresden, Vesper Kreuzkirche).

Bernabeï, G. A. (1659—1732): O sacrum convivium (Wien, Konservatorium).

Biber, Heinrich: Violinsonate Gmoll (Graz, Kammermusikabend Steierm. Musikverein, Hr. G. Fürth u. Frl. G. Sterz).

Boyce, William (1710—1779): Heart of Oak, einst. (Paris, Fondation J. S. Bach, Frl. J. Ainsley). — Sonate en la majeur, f. 2 Violinen und Klavier (Paris, Fondation J. S. Bach.)

Bull, John (1563—1628): The king's hunting Jigg f. Harpsichord (Paris, Fondation J. S. Bach, Hr. J. Jemain).

Buxtehude, Dietrich: Klaviersuite über den Choral »Auf meinen lieben Gott« (Heidelberg, Bachverein). — Passacaglia in D (ebenda).

Byrd, William (1538—1623): Pavana, The Earle of Salisbury f. Harpsichord (Fondation J. S. Bach, Hr. J. Jemain).

Cannabich, Christian: Konzert f. Flöte, Oboe und Fagott m. Orchersterbegleitung (Mannheim, Jubiläums-Musikfest).

Casciolini, Claudio: Veni, Creator spiritus (Altona, Motette Friedenskirche; ebenda, Motette Johanniskirche).

Cherubini: Requiem, Cmoll (Chemnitz, Markus-Kirchenchor; Freiburg i. B., Oratorienverein).

Crüger, Joh.: Auf, auf, mein Herz, mit Freuden, 4st. (Michalstadt i. O., 28. Kirchengesangfest d. Ev. K.-G.-V. f. Hessen). — Du bist ein Geist der Freuden (ebenda). — Er drücke, wenn das Herze bricht (ebenda). — Zeuch ein zu deinen Toren (ebenda).

Donati: Villanella alla Napolitana, bearb. v. A. Fuchs (München, Lehrergesangverein).

Durante, F.: Misericordias Domini, 8st. (Altona, Motette Friedenskirche; ebenda, Motette Johanniskirche).

Ebeling, J. G. (1666): Die güldne Sonne, 4st (Michalstadt i. O., 28. Kirchengesangfest d. Ev. Kirchen-Gesang-Verein).

Eberlin (1716—1766): Tokkata u. Fuge f. Orgel (Vilshofen, Orgelweihe Stadtpfarrkirche, Hr. P. Griesbacher).

Farnaby, Giles: A Toye f. Harpsichord (Paris, Fondation J. S. Bach, Hr. J. Jemain).

Fasch, Joh. F.: Quartett für Streichinstrumente (Heidelberg, Musikabend d akad. Gesangvereins). — Trio Fdur f. 2 Violinen und Cembalo (Eisenach, 3. deutsches Bachfest).

Franck, J. W.: Auf, auf, zu Gottes Lob, einst. (Dresden, Vesper Kreuzkirche). — Lebenstrost, 3st. (Plauen i. V., Kirchenmusik Johanniskirche).

Franck, Melchior: Motette »In den Armen dein«, 5st. (Dresden, Vesper Kreuzkirche).

Frescobaldi, G.: Passacaglia Bdur (München, Lehrergesangverein).

Gibbons, Orlando (1583—1625): Preludio u. The queen Command f. Harpsichord (Paris, Fondation J. S. Bach, Hr. J. Jemain).

Gluck: Ballettsuite, bearb. v. F. Mottl (Antwerpen, Société royale d'Harmonie). —— Ouvertüren: Alceste (Antwerpen, Société royale d'Harmonie; Berkeley, University Orchestra). — Iphigenie in Aulis (Antwerpen, Société royale d'Harmonie, Sondershausen, Fürstl. Konservatorium). —— Divinités du Styx d'Alceste (Antwerpen, Société royale d'Harmoni, Frl. S. Galboni). — Rezitativ u. Arie a. Orpheus (Köln, Volkskonzert Städt. Orchester).

Grétry: Sérénade de »L'amant jaloux« (Antwerpen, Société royale d'Harmonie. Hr. R. Plamondon). — Zemire et Azore (Spa, im Casino unter E. Mathieu-Gent).

Händel, G. F.: Arien: Arioso a. Israel in Aegypten (Köln, Volkskonzert, Frl. E. Pfaff). — Mein Vater a. Herakles (Wildbad, Symphoniekonzert, Frl. Cl. Funke). — Verdi pratie a. Alcina (Köln, Volkskonzert, Frl. E. Pfaff). — Welch himmlisch

Digitized by Google

Licht (Dresden, Vesper Kreuzkirche). —— Oratorien: Israel in Ägypten (Worms, Musikverein u. Liedertafel). — Messias (Bremen, Philharmonische Gesellschaft; Kaiserslautern, Cäcilienverein u. Musikverein; Wernigerode, Verein f. geistl. Musik u. Harmonie; Stuttgart, 8. Musikfest). — Saul, bearb. v. Fr. Chrysander (Zürich, Gemischter Chor). —— Concerto grosso, Hmoll (Neustadt a. d. H., Pfälzisches Konservatorium [1. u. 2. Satz]). — Concerto grosso Nr. 5 Ddur (Köln, Volkskonzert d. Städt. Orchesters). — Concerto grosso Nr. 7 Cdur (Sondershausen, Lohkonzert). — Konzert Gmoll f. Streichorch. u. 2 obl. Violinen u. Violoncell (Sondershausen, Fürstl. Hofkapelle). — Sonate f. 2 Violinen, Gmoll (Köln, Konservatorium, Frl. C. Hofmann u. E. Schultze). — Thema mit Variationen f. Klavier (Graz, Steierm. Musikverein, Frl. K. Kratky). — Konzert f. Streichorch., 2 obl. Violinen und Violoncell (Würzburg, Kgl. Musikschule). — Allegro a. d. Orgelkonzert Nr. 1 (Altona, Motette Friedenskirche, Hr. L. Brodersen).

Haßler, H. L.: Agnus Dei, qui tollis peccata mundi (Quedlinburg, Philharmonischer Chor). — Feinslieb, du hast mich g'fangen, bearb. v. A. Fuchs (München, Lehrergesangverein). — Tanzliedchen »All Lust und Freud«, bearb. v. E. Humperdinck [Volksldrbch.] (Heidelberg, Akad. Gesangverein; Jena, Sängerschaft zu St. Pauli).

Haydn: Jahreszeiten (Burgsteinfurt, Chorgesangverein; Freiburg i. B., Oratorienvein). — Schöpfung (Friedberg i. H., Musikverein).

Hintze, Jak. (1670): Gib dich zufrieden und sei stille, Chor (Michalstadt i. O., 28. Kirchengesangfest d. Ev. Kirchen-Gesang-Verein für Hessen).

Isaac, Heinrich: Innsbruck, ich muß dich laßen, bearb. v. B. Scholz [Volksdrbch.] (Heidelberg, Akad. Gesangverein).

Ingegneri, M. A.: Tenebrae factae sunt (Wien, Konservatorium).

Jones, Richard (1680—1740): Chamber airs, Adur, f. Violine (Paris, Fondation J. S. Bach, Hr. Ch. Bouvet und J. Jemain).

Lasso, Orlando di: Dulci sub umbra, 5st. (München, Lehrergesangverein). — Laudent Deum, 4st. (München, Lehrergesangverein). — Passan vostri trionfi, 10st. (München, Lehrergesangverein). — Salve Regina, 6st. (München, Lehrergesangverein). Landsknechtsständchen (Dortmund, Lehrer-Gesang-Verein).

Lotti, A.: Vere languores f. Frauenchor (Berlin, Klindworth-Scharwenka-Konservatorium).

Lochamer Liederbuch: Abschied »All mein Gedanken«, bearb. v. A. Kirchl [Volksldrbch.] (Heidelberg, Akad. Gesangverein).

Méhul: Joseph in Egypten (Siegen, Musikverein). — Ouvertüre »La chasse »du jeune Henri« (Antwerpen, Société royale d'Harmonie).

Molinari, Simon: Motette »Zwei Seraphe riefen«, 5st. (Altona, Motette Friedenskirche).

Mozart: Ave verum (Altona, Motette Hauptkirche). — Bastien und Bastienne (Halle a. S., Freie Studentenschaft). —— Einstimmige Lieder: Das Veilchen (Mannheim, Jubiläums-Musikfest, Frl. M. Lammen). — Abendempfindung (ebenda, Hr. F. Senius). —— Große Cmoll-Messe, ergänzt von A. Schmitt (Salzburg, Liedertafel). — Messe Cdur (Nr. 12) (Oberleutensdorf, Mozartorchester). — Maurerische Trauermusik (Dresden, Mozart-Verein). — Requiem (Würzburg, Königl. Musikschule [2 Sätze]). —— Klavierkonzerte: Cdur (München, Akademie d. Tonkunst, Frl. Heuser u. Hr. Bienert). — Adur (Köln, Konservatorium [I. Satz]; Frl. P. Pizzuti). — Dmoll (Sondershausen, Fürstl. Konservatorium [I. Satz] Frl. J. Hartung). — Konzert Bdur f. Fagott u. Orchester [I. Satz] (Köln, Konservatorium, Hr. K. Stolle). — Konzert f. Harfe u. Flöte (Köln, Volkskonzert, Städt. Orchester [II. Satz]; Sondershausen, Fürstl. Hofkapelle). — Konzertante Sinfonie, Esdur, f. Violine u. Viola (Mannheim, Jubiläums-Musikfest). — Sonate in 1 Satz f. Orgel, Streichorchester, Trompeten u. Pauken (Dresden, Mozart-Verein). — Drei deutsche Tänze (Kanarienvogel, Der Leiermann, Die Schlittenfahrt) f. Orchester (Köln, Volkskonzert Städt. Orchester). — Eine kleine Nachtmusik (Heidelberg, Akad. Gesangverein). — 7 deutsche Tänze, zusammengestellt v. F. Steinbach (Mannheim, Kaim-Orchester).

Palestrina: Agnus Dei a. Missa Lauda Sion (Kaiserslautern, Kirchenmusik).

Digitized by Google

Feier, Kirchenchor-Erlenbach). — Credo a. Missa Iste Confessor (Kaiserslautern, Kirchenmusik. Feier, Kirchenchor St. Martin). — Credo und Sanctus a. Missa Papae Marcelli (Eisenach, Musikverein; Leipzig, Motette Thomaskirche). — Missa brevis (Plan-Marienbad, Caecilienverein). — Motette »Tu es Petrus« (Kaiserslautern, Kirchenmusik. Feier, Kirchenchor St. Martin). — O bone Jesu (Neuenkirchen, Lehrergesangverein Vegesack).

Peerson, Martin: The Fall of the Leate für Harpsichord (Paris, Fondation J. S. Bach, Hr. J. Jemain).

Purcell, Henry (1658—1695): Ah, how sweet it is to love, einst. (Paris, Fondation J. S. Bach, Frl. C. Lawford). — Dido's lament de l'opéra Didon et Enée (Paris, Fondation J. S. Bach, Frl. J. Ainsley). — I attempt from love's sickness to fly de l'opéra »The Indian Queen« (Paris, Fondation J. S. Bach, Frl. C. Lawford). — Nymphs and Schepherds, de la tragédie »The Libertine« (Paris, Fondation J. S. Bach, Frl. C. Lawford). — Golden Sonate, Fdur, f. 2 Violinen u. Klavier (Paris, Fondation J. S. Bach). — Sonate, en sol mineur, f. Violine u. Klavier (Paris, Fondation J. S. Bach, Hr. Ch. Bouvet u. J. Jemain).

Rameau, J.-J.: 3 Ballettstücke bearb. v. F. Mottl (Sondershausen, Fürstl. Hofkapelle). — Menuett, Gavotte a. Castor und Pollux und Rigodon a. Dardanus f. Orchester (Köln, Volkskonzert Städt. Orch.).

Reichardt, Joh. Fr.: Einstimmige Lieder: An Lida (Mannheim, Jubiläums Musikfest, Hr. F. Senius). — Rastlose Liebe (ebenda, Hr. F. Senius).

Richter, Franz Xaver: Symphonie, Adur, op. 4 V (Mannheim, Jubiläums-Musikfest).

Rousseau, J.-J.: Ouvertüre »Le devin du village (Stendal, Oratorien-Verein).

Sacchini, A. M. G.: Rezit. u. Arie f. Bariton »Mein Sohn bist du nicht mehr« a. Oedipus auf Kolonos (München, Akademie d. Tonkunst, Hr. Ziegler).

Schein, Hermann: Holla, gut G'sell, bearb. v. H. Kretzschmar [Volksldrbch.] (Heidelberg, Akad. Gesangverein; Jena, Sängerschaft zu St. Pauli).

Schmidlin, J. (1770): Geh' aus mein Herz und suche Freud', Chor (Michalstadt i. O., 28. Kirchengesangfest d. Ev. Kirchengesang-Vereins f. Hessen).

Schulz, J. A. Peter: Einstimmige Lieder: Frühlingsliebe (Mannheim, Jubiläums-Musikfest, Hr. F. Senius). — Lied eines Unglücklichen (ebenda, Hr. A. Heinemann).

Schütz: Aus der Tiefe rufe ich zu dir, 8st. (Leipzig, Motette Thomaskirche).

Stamitz, Johann: Sinfonie, Cdur op. 3I (Mannheim, Jubiläums-Musikfest). — Orchestertrio, Cdur op. 1I (Mannheim, Jubiläums-Musikfest). — Orchestertrio, Bdur op. 1 V (Mannheim, Jubiläums-Musikfest).

Sweelinck, J. P.: Psalm 122 »Als mir der Ruf entgegenhallt« (Wien, Konservatorium).

Tartini: Sonate Gmoll Trille du diable (Köln, Konservatorium, Hr. J. Schmitz).

Vitali: Chaconne f. Violine (Düsseldorf, Lehrergesangverein, Frl. M. Bussius).

Walther, Joh.: Allein auf Gottes Wort, mehrst. (Dresden, Vesper Kreuzkirche). Herzlich tut mich verlangen, mehrst. (ebenda).

Walther, Joh. (1524): Nun bitten wir den heiligen Geist (Eisenach, 3. deutsches Bachfest).

Zumsteeg: Einstimmige Lieder: Maria Stuart (Mannheim, Jubiläums-Musikfest, Frl. M. Lammen). — Lied der Mignon (Mannheim, Jubiläums-Musikfest, Frl. J. Culp).

Vorlesungen über Musik.

Dresden. Dr. Imhofer-Prag an der 79. Versammlung der deutschen Naturforscher und Ärzte: Über musikalisches Gehör bei Schwachsinnigen. Das Resultat der Untersuchungen geht dahin, daß beim Idioten bisweilen eine ganz auffallende musikalische Begabung zu finden ist. Nur sehr wenige Kinder bezeigen keine Teilnahme für Musik.

Digitized by Google

So kam es vor, daß sonst ganz ungebärdige und intellektuell auf der tiefsten Stufe stehende Idioten beim Vorspielen oder Vorsingen eines Musikstückes Zeichen von Aufmerksamkeit zeigten und die Musik mit wiegenden Bewegungen begleiteten. Einen wichtigen Faktor aber, der bei jeder geistigen Tätigkeit der Schwachsinnigen ins Gewicht fällt, bildet die sogenannte Aprosexre, d. h. die Unfähigkeit die Gedanken durch längere Zeit auf einen bestimmten Gegenstand zu konzentrieren. Auch bei der Wiedergabe von Liedern kam diese krankhafte Unaufmerksamkeit zum Ausdruck, und zwar in der Weise, daß eine Melodie richtig begonnen wurde, bald jedoch die Töne der Höhe nach falsch gesungen wurden und nur der Rhythmus übrig blieb. Vortragender plaidiert dafür, bei der Erziehung der Schwachsinnigen, welche ja nicht nur den idealen Zweck verfolgt, das geistige Leben derselben zu wecken, sondern auch das praktische Ziel vor Augen haben muß, es dahin zu bringen, daß dieselben der menschlichen Gesellschaft möglichst wenig zur Last fallen, also sie einem Berufe zuzuführen, dem musikalischen Unterricht eine große Bedeutung einzuräumen. Wenn auch trotz der zahlreichen geistig sonst nicht hochstehenden musikalischen Wunderkinder, nie daran zu denken sein wird, einen Schwachsinnigen zum wirklichen Künstler heranzubilden, so hält Vortragender doch die Möglichkeit für gegeben, daß einer oder der andere dieser bedauernswerten Menschen sein Fortkommen als Mitglied einer kleinen Musikkapelle finden könne.

Leipzig. Dr. Arnold Schering im Borchers'schen Ferienkursus eine vierstündige Vorlesung: Die musikalischen Anschauungen des 18. Jahrhunderts.

Notizen.

Bergen. Am 4. September starb hier in seiner Vaterstadt Edvard Grieg, 64 Jahre alt. Der Gedenk-Aufsatz eines nordischen Kollegen wird in der nächsten Nummer erscheinen.

Eisenach (Bachmuseum). Von den Zuwendungen an das Bachmuseum der letzten Zeit sind zu nennen: Ein aus dem Jahr 1755 stammendes Cembalo aus der Sammlung von Paul de Wit, ein Oboe aus dem 17. Jahrhundert, besonders aber ein Autograph J. S. Bach's, die bezifferte Continuostimme der Choralkantate: »Christ, unser Herr, zum Jordan kam«, die aus drei ledergebundenen wohlerhaltenen Blättern besteht. — Ferner sei erwähnt, daß der Weimarische Maler Max Martin nach den Originalgemälden von Ambrosius, Sebastian und Friedemann Bach Kopien angefertigt hat.

In **Genf** veranstaltete Jaques-Dalcroze einen *Cours normal* für rhythmische Gymnastik. Auf dem dritten Kunstbildungstage zu Hamburg hatte Unterzeichneter gesagt, daß nach seiner Meinung die Schönheit der Körperbewegungen, wie sie dort von den deutschen Turnlehrern als zu erstrebendes Ziel des Turnunterrichts hingestellt wurde, in der charakteristischen Geberde gipfeln und mit dem Gesange Hand in Hand gehen müsse. Dieses Ziel erreicht das System des Herrn Jaques-Dalcroze in bewundernswerter Weise. Dabei wird der musikalische Rhythmus durch Marsch- und Taktierübungen dermaßen fest und sicher in den Körper übergeführt, daß nur noch die Erziehung des Tonsinnes dazu zu kommen braucht, um die Elementarmusiklehre (Solfège) dem Schüler gründlich zu eigen zu machen. Auch das Tonstudium wurde nach einem festgefügten und gut ausgearbeiteten System betrieben auf Grund des Tonleiterstudiums und des Gebrauches der Solmisationssilben *do re mi* usw. Würde Herr Jaques-Dalcroze hierfür das Tonwort in Gebrauch nehmen, das für jeden Ton des Tonsystems einen selbständigen, sangbaren, den Zusammenhang der Töne präzis kennzeichnenden Namen bietet, so würden die Vorzüge seines Systems noch klarer zutage treten. G. Borchers.

Hibeh. Die beiden englischen Altertumsforscher Grenfell und Hunt entdeckten bei ihren letzten Ausgrabungen zu Hibeh (das alte Teuzoi) in Ägypten mehrere Papyruskartons aus der voraristoxenischen Zeit (4. Jahrh. v. Chr.). Einer der nun

Digitized by Google

entzifferten Papyrus enthält Aufzeichnungen über Musik, worin der unbekannte Verfasser u. a. die sittliche Macht der Musik ableugnet. »Sie behaupten, daß von den Melodien uns die einen mäßig, andere verständig, andere gerecht, andere tapfer, andere furchtbar machen, ohne zu bedenken, daß weder die Chromatik Furchtsamkeit, noch die Enharmorik Mannesmut bei denen, die sich ihrer bedienen, zu erzeugen imstande ist.« Eine andere Stelle bringt das klare Zeugnis, daß die Enharmonik in der klassischen Tragödie eine bedeutende Rolle spielte. Leider enthält auch diese Papyrus-Musikhandschrift keine Spur von Notenzeichen.

Leipzig. Hier fand der sechste deutsche Ferienkursus für Chordirigenten und Schulgesanglehrer und -Lehrerinnen unter starker Beteiligung statt. Der Leiter der Kurse, Oberlehrer Gustav Borchers, legt das Hauptgewicht neben den vielen sehr lehrreichen Vorträgen über Stimmphysiologie, Geschichte des Schulgesanges, des a cappella-Gesanges usw. auf die Schulung der Stimme und die Bildung des Tonsinnes. Als Mittel dazu dient ihm das Tonwort und die Tonwortmethode von Carl Eitz, die der Erfinder tief wissenschaftlich begründet. — Die nächsten Kurse (7. Oktober bis 21. Dezember dieses Jahres und 13. Juli bis 1. Aug. 1908) werden auch die rhythmische Gymnastik von Jaques-Dalcroze berücksichtigen.

London. In exceedingly well-informed article in Folk-song Society's Journal (see Bücherschau under that head), Frank Kidson of Leeds gives *sketch history of old English* "*Ballad-sheets*" and "Garlands", on which he will one day write a book. For his British Music Publishers, Queen Elizabeth to George IV, see III, 293, April 1902; and for his Minstrelsy of England (words and music) see III, 496, Sept. 1902. Ballad-sheets (often called "Ballets", and otherwise "Broadsides", because printed on one side of an unfolded paper, cf. III, 332, May 1902) are known to have existed since 1540, and are still issued. In olden days they were sold by petty stationers in towns, and hawked through country districts by "flying stationers" and pedlars (cf. Autolycus in Shakespeare's "Winter's Tale"). When bought they were pasted on doors, walls, etc. in houses or places of public resort. Till end of XVII century printed in Gothic or "black-letter" type. Generally headed by a decorative wood-cut, though this seldom appropriate. The ballad words were primarily short versified narratives, in simple and often rude style, of some valorous exploit, or some tragic or touching story; as such they originated in XIV century, and were then peculiar to England and Scotland. Ballad-sheets later took on other characters; as political, humorous, etc. "Garlands" were collections of songs, on folded paper, running in XVI and XVII centuries to 20 or 30 pages; but otherwise treated like ballad-sheets. As to the actual printers of these broadsides and pamphlets, author may speak for himself: —

The following printers, who were in general typographers of standing, and in many cases members of the Stationers' Company, may be mentioned as among those whose names appear on the earliest specimens of the ballad-sheet now remaining.

John Gough, "at the signe of the Mermayd" in Cheapside, was a printer of considerable repute. He printed ballads in 1540 and was working before that date. John Redman, "at ye signe of our Ladye" in Paternoster Row, was also responsible for a ballad in 1540, as was Richard Bankes at the same date. In 1550 John Walley, in Foster Lane, was printing ballads, and, with the widow of a printer named Robert Toy, is named as having printed many ballads whose quaint titles alone remain to us. Richard Lant, William Pickeringe, John Cawood, Thomas Gosson and others all belong to the 16th century, as does also Richard Jones or Jhones, who printed ballads in 1572, and a celebrated songbook, "A Handful of Pleasant Delites," in 1584. He lived in Fleet Lane, near Holbourn Bridge (just where the Holborn Viaduct now stands).

In the 17th century ballad-printing became more general, and many of the publishers clubbed together, so that we find several names on an imprint. Other sheets merely give the name of the publisher, who got different printers to work for him. One of these was Henry Gosson in 1616 and later; and another, John Trundle, who had a shop in Cripplegate, was such a noted ballad-vendor that he is named in Ben Jonson's "Every Man in his Humour". He published in 1615 and 1624. In 1642 and for twenty years later flourished Francis Coles or Coules, with a shop on

Digitized by Google

Saffron Hill. He was a prominent ballad-seller, and published in conjunction with T. Vere and William Gilbertson. Of this period also were Alexander Milbourn, Francis Grove, J. Wright, William Onley, and the Assignes of Thomas Symcocke." In 1687 William Thackeray at the "Angel in Duck Lane" issued, with T. Passenger at the "Three Bibles on London Bridge," many interesting ballads, garlands, histories and chap-books.

Whether at the opening of the 18th century ballad-printing rather slackened, or whether the ballads have not been preserved, is uncertain; but they seem to be far scarcer at this period. Many too were issued without the names of publisher or printer. John Cluer, who afterwards became a noted music-publisher, first began in Bow Churchyard, Cheapside, with the printing of ballads, about 1700—10. He was directly followed in this line by William Dicey, about 1730; the imprint then merely gave, "Printed and sold in Bow Church Yard"; but Dicey & Co. and Dicey & Okell were at work as late as 1763, selling patent medicines, after the fashion of small printers and stationers of that day, and advertising largely in provincial newspapers. Dicey, prior to taking up Cluer's business in London, had been established at Northampton, where, in partnership with Robert Raikes (afterwards a Gloucester printer and music-publisher, and father to Robert Raikes the founder of Sunday Schools), he had carried on an extensive business. In 1720 Raikes and Dicey were printing many excellent and interesting ballad-sheets, and at this date they advertise "all sorts of ballads, broadsheets and histories with finer cuts, better print and as cheap as any place in England." Judging by the specimens I have seen, this statement appears to be true.

At a somewhat later date ballads are found bearing the imprint, "Printed and sold in Aldermary Church Yard. In 1793—94, J. Marshall was at this address, issuing engraved song-sheets, each adorned with a pictorial heading. Then arose John Evans, of 42, Long Lane, Smithfield. He was printing ballads in 1791, and no doubt had been established long before this date. Besides the ordinary typographical ballad-sheet, he published some engraved song-sheets of the same date and nature as those just mentioned. C. Sheppard, of 19 Lambeth Hill, Doctors Common, was also printing this kind of engraved sheet in 1786. John Evans appears to have had several sons, who succeeded in due course to their father's business, having been previously in partnership with him. About 1800 the firm is J. Evans & Son, afterwards "Sons," and they were printers to the Religious Tract Society, producing for it many quaint religious penny stories with pretty and clever woodcut adornments, just in the same style as the old garlands. The famous "Shepherd of Salisbury Plain" was one of these. Another Evans imprint is J. & C. Evans—evidently two brothers in partnership after the death of the father, at the old address, 42, Long Lane. Another of the family, T. Evans, was at 79 Long Lane, about 1800—5, while the original firm at 42 Long Lane. became prior to 1810, Howard & Evans, and by 1815 had reverted to its old style of "John Evans & Son."

It was about the beginning of the 19th century that J. Pitts first appeared. It is said that "Johnny" Pitts was really a female, who had been a bum-boat woman, serving the fleet with "soft tack," tobacco, and a thousand and one other things, no doubt including ballad-sheets. (See Hindley's Life of James Catnach). But whether this really was the case or not it is difficult to decide. He (or she) did a very large business in ballad-and garland-printing and vending, besides having a warehouse for the sale of toys, marbles and other children's wares. The first address was 14 Great St. Andrews Street, Seven Dials, but in latter issues the address changes to No. 6 in the same street. Pitts probably disappeared from the ballad-printing world about 1815.

It was in 1813 that James Catnach first came to London, and set up business at 2 and 3 Monmouth Court, Seven Dials. He was the son of a printer, also named J. Catnach, at Alnwick. The elder Catnach printed and published books (chiefly poems illustrated by Bewick), in the choicest style of typography, and bearing the dates of the early years of the 19th century. At one time he was in partnership with a person named Davison. James Catnach the younger, when he came to London, made a revolution in ballad-printing; he had the excellent traditions of his father's work to keep up. He discarded the coarse, blue-tinged or whitey-brown paper on which Pitts and Evans had printed, and used white paper of good quality, always in crown quarto size, and exceedingly thin, though durable. His type was good, not the confusion of founts known as "printers' pye"; and his woodcut decorations were generally printed from artistic and well cut blocks. He soon established a great

Digitized by Google

trade, and printed, besides ballads, innumerable penny song-books of all sizes, some little bigger than a postage stamp. These were the "Little Warblers," once so popular. Catnach retired in 1838 and died in 1841. On his retirement the business was taken over by his sister, Anne Ryle, who reprinted Catnach's ballads and added to them. She advertises "4,000 sorts," with the imprint Ryle & Co. Her manager was James Paul, and at one time the imprint ran J. Paul & Co. In 1845 it returned to "A. Ryle & Co," and this remained until at least 1856. W. S. Fortey, who had been in the business many years, now took over the concern, and occupied the old shop in Monmouth Court until modern improvements swept it away. He then removed to adjoining premises at 4 Great St. Andrews Street. It was in Catnach's time that stereotypes were introduced into the ballad-printing trade; and it is perhaps fortunate for the preservation of the old versions that this was done, for reprinting became an easy matter, and we get on Fortey's issues many of the original Catnach ballads.

Contemporary with James Catnach were T. Batchelor, of Little Cheapside, Moorfields, afterwards of 14 Hackney Road Crescent; G. Piggot, 60 Old Street; and T. Birt, 39 Great St. Andrews Street, Seven Dials. J. Davenport, 6 George Court, was rather earlier; he was printing in 1802. Later than Catnach were E. Hodges, "from Pitts," 31 Dudley Street, Seven Dials, afterwards of 26 Gratton Street, and Henry Disley, 57 High Street, St. Giles, who was printing in 1860.

One of the most important of modern ballad-printers was Henry Parker Such. He was apparently the son or other relation of John Such, who printed in Budge Row, Cannon Street, from the early forties up to the sixties. In 1848 Henry Parker Such was a grocer in Bermondsey; but the following year (1849) he turned newsvendor, and no doubt printer, at 123 Union Street, Borough. We find a great number of Such's ballad-sheets bearing this address. His later addresses were, (1869) 177 Union Street, and (1886) 183 Union Street—probably the same premises renumbered. I am not sure whether the Such firm is now printing ballads so largely as in its golden days, but its issues contain much that is valuable in the matter of folk-song.

There is perhaps yet space to glance at some Scottish and provincial ballad and garland-printers. Edinburgh was early in the field. Robert Lekprewicke, or Lekprevick, an Edinburgh printer of note, who was the first to print music in the north, issued ballads about 1570 at the Netherbow in Edinburgh, and others in 1572 and St. Andrews, where he lived for some months after working at Stirling and before returning to Edinburgh. There is no room here to trace the early Scottish ballad-printers, but it may be mentioned that in 1823—6 a great number of garlands were printed by William Macnie at Stirling, while about the same period we find similar publications with the imprint G. Caldwell, Paisley. At Airdrie song-garlands were printed about 1823—5 by J. E. J. Neil; and Glasgow, in 1829, is represented by a big series with no other imprint than "Glasgow, printed for the booksellers".

At Newcastle-on-Tyne, about 1820—5, the chief printer of garlands was J. Marshall, in the old Flesh Market. About fifteen or twenty years ago, so many garlands by Marshall got into circulation among the second-hand booksellers, that many people were under the impression that they were modern reprints. This however was not the case; they were merely turned adrift from some vast store of unsold copies, which had remained untouched for sixty or seventy years.

Walker, of Durham, was printing ballads and garlands in 1839 and later; and Harkness, of Church Street, Preston, in Lancashire, about 1850—5. issued a large series of well-printed and interesting ballad-sheets. At this time too Richard Barr (succeeded by Andrews), of Leeds, was working off broadsides and ballads; so also was Beaumont, in the same town.

Of Manchester ballad-printing many old examples are found, with the imprint W. Shelmerdine & Co., Deansgate; these date from about 1815–20. Much later, Manchester ballads came from John Bebbington, 31, Oldham Road (and with another address, 26 Goulden Street), while Jacques, Pearson and White were also of the fraternity of ballad-printers in this city.

A York printer of pretty garlands, chap-books and ballads, was J. Kendrew, about 1840—50. An earlier York printer was C. Croshaw, of Coppergate, circa 1820. J. Jennings printed at Sheffield in the fifties, and W. Pratt about the same time in Birmingham. About 1790—1800, S. Summerside was printing at 58 Whitechapel.

Digitized by Google

Liverpool, sometimes with the imprint "Mrs. Summerside," and there were also other Liverpool ballad-printers.

The "Garlands" contained no tunes, the "Ballad-sheets" only occasionally; frequently however tunes were indicated by title, as being familiar or accessible. The exact *relationship* of these publications *to* the *musical practice* of bygone days, i. e the question whether they were meant exclusively for singing, remains still to be treated.

Following is the gist of the *instructions issued to collectors of folk-songs* (music and words) by the above-named Society. The classes most likely to furnish are: — gardeners, artizans, game-keepers, shepherds, rustic labourers, gipsies, sailors, fishermen, workers at old-fashioned trades such as weaving lace-making and the like, inmates of workhouses, domestic servants of the old school and especially nurses.

They generally call all old songs "ballets". Such singers will not tire with unlimited repetition, and should not be checked or put back; they will break down if asked for words without music, or vice-versâ. An air can sometimes be got from a violinist. Collector should take down on paper by steps; say, first rhythm, then notes, then words. Two collectors together preferable to one. Either staff or tonic-sol-fa notation. No accompaniment to be attempted. Full details about singer, and history of song where possible. — But against most of this, the Gramophone is by far the best collector.

Fr. Niecks of Edinburgh made the following remarks regarding *German Art Song* at a recent concert: —

The superlatively rich and beautiful literature of German art song for one voice and pianoforte accompaniment is a unique phenomenon, to be found in no other country, in no other age. Its beginnings are not lost in a dim, silent, far-away past, but were welcomed and enjoyed by a generation living no longer ago than in the last decades of the 18th century. The compositions of the chief early cultivators of art song — J. A. P. Schulz, J. F. Reichardt, and C. F. Zelter — are based on the folk-song manner, with its simplicity of feeling and expression, and the limitations therein implied. One does these masters no injustice in saying that they were content with giving to the words chosen by them merely a more or less fitting rhythmical, melodic, and harmonic garment. They were good musicians and cultured men, but neither musical geniuses nor poetical personalities of the first order. Though incontrovertibly a genius and a poet, Weber too remained within the range of folk-song. The same can be said of Löwe, who as a composer of ballads proved himself so highly artistic and thoroughly original. With Schubert we are all at once in the full efflorescence of art song. By no other composer have his achievements been equalled in poeticalness, penetrativeness, vividness, truthfulness, with of sympathy, power of realisation, and exuberant fertility. A songster par excellence, as well as a musician of never-failing inspiration and infinite resource, Schubert knew how to hold the balance between voice and pianoforte. He was a poet, if ever there was one. Liszt called him the most poetical musician that ever lived. Indeed, his songs are transmutations of literary into musical poems, or rather re-creations of the poets' creations. The greatest, worthiest, and most vital and original of Schubert's successors was undoubtedly Schumann. Romantic glow and colour in sentiment and outlook glorify his songs. Another notable feature is the increased importance of the accompaniment, which is not a mere background, but often the scene, the atmosphere, and especially a revelation of the mental state and working. Distinguished among the other successors of Schubert may be named the sweet, pure-voiced Mendelssohn, the hearty, full-voiced Brahms, and the piquant, many-voiced Hugo Wolf, Robert Franz. Adolf Jensen, and Richard Strauss too are in various ways and degrees remarkable as outstanding individualities. The later and latest cultivators of art-song show unfortunately a growing tendency to exceed the true song-form, and to make the voice the accompaniment and the pianoforte the voice. The result may be beautiful, but is nevertheless a perversion. nay the annihilation of the real thing. A song ought not to be a symphony, and should above all be singable—not recitation, but a free, emotional, vocal utterance.

Digitized by Google

The press-tribute here to the great *Joachim* (1831—1907) has been universal, unstinted and warm. "Musical Herald", one of the best edited of musical newspapers, with knack of omnivorous pithy abstract, tabulates notices. The "Daily Chronicle" says: — "Joachim had not one mean instinct. He never sought gain; it is questionable if he ever sought fame. He died poor, having given freely while he lived to every deserving and many undeserving objects of his charity". E. A. Baughan in Daily News says: — "He abnegated to himself the interpretation of the great masters", (a singular example of the ignorance of English). The Daily Telegraph says: "He was a purist of unbending virtue". The Times says: — "He spent a long and honourable career in playing the greatest music in the greatest way". — In "Musical Times", F. G. Edwards has excellent 7-page obituary, with considerable fresh matter; inter alia, new original account of the 7th June 1844 performance, various new English letters by Joachim himself, and 4 portraits never yet reproduced, — 1845 by Wilhelm Girtner of Berlin, 1846 miniature by Emil Arnold Praeger son of Aloys, 1868 London photograph by Julia Cameron, 1884 Cambridge photograph by Dew-Smith. — There was a distinct Joachim "party" in England, regarding which it may be said that very few results indeed are archieved here without party, and that none could have had a worthier object.

London. In den Besitz des britischen Museums sind die Manuskripte von Beethoven's erster Klaviersonate sowie von zehn Quartetten Mozart's nach testamentarischer Verfügung der verstorbenen Miß H. Chichele-Plowdn gelangt.

Tübingen. An Stelle des in den Ruhestand getretenen Prof. Dr. Kaufmann ist zum Universitätsmusikdirektor und Lektor für Musik Prof. Dr. Fritz Volbach-Mainz gewählt worden.

Salzburg. Zur Erbauung eines Mozarthauses wird der internationalen Stiftung »Mozarteum« der 75000 Kronen betragende Baufonds nach einem Beschluß des Salzburger Gemeinderats ausgefolgt.

Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienener Bücher und Schriften über Musik.

Bewerunge, H. Die Vatikanische Choralausgabe. Eine kritische Studie. Erster u. zweiter Teil. Verlag des Düsseldorfer Tageblatts. 1906—07. 8°, 64 S.

— L'Édition Vaticane du Plain-Chant. Réponse à mes Critiques. Brest, Impr. Kaigre, 1907. 8°, 28 p.

On pp. 330, 334 (May 1907) was incidentally mentioned the official "Roman Gradual", now in progress at the Vatican Press, Rome, under authority of the decree dated 25 April 1904 of Pope Pius X. As the "Missal" is the name given to the authorized Prayer book of the Roman Mass (unaltered since 1634), so the "Gradual" is the name given to the authorized Music book for those portions of Scripture set to music which are sung by the choir during the progress of the Mass (this being less determinate, and dating till lately mainly from the "Medicean" versions of 1614). The music in question is of course mere one-line Gregorian plainchant, and, though melodious enough in the best sense, is more like recitation than what is now called "melody". Though there is strictly speaking only one really authorized chant for each segment of the service on this or that day of the year, yet the total of such chants for the Mass alone (i. e. excluding the "Hours") amounts to over 600. The recent labours of the Solesmes Benedictines (VIII. 281, April 1907, and VIII, 329, May 1907), and the authorized choir-book proceeding from the decree of 25 April 1904 and forming the crown to the Benedictine labours, aim at restoring this mass of Gregorian plainchant to its original condition, — before it was corrupted, that is to say, as was specially the case 2 or 3 centuries ago. The "Roman Gradual" has so far produced the "Ordinarium Missae" (otherwise "Kyriale") and the "Commune Sanctorum".

Present author has faults to find with the official editorship, and the 2 parts of his "Study" relate respectively to the 2

Digitized by Google

publications just named. He thoroughly examined all the MS. material available relating to the first of the two, and did so partly for the second. He deals at length with that peculiar change in the Gregorian chants which took place after the IX century, viz. the gradual substitution of the upper note for the lower at the semitone (the familiar *g a c* for *g a b*). For the aesthetic estimate of this change in particular it is important to know exactly what the original form of the chants was; but he states that the Vatican edition does not always give this, in fact that it hovers between that and newer forms. His views have been combated by P. Wagner (Freiburg), Dom. T. A. Burge (Appuldurcombe), and A. Gastoué (Paris). He has replied to these in the 2nd part of his study, and in the French pamphlet. The "Tribune de St. Gervais" of Feb. 1907 says of the latter, "Le ton de sa réponse dispense de la discuter"; but really in these games of ecclesiastical bowls one is accustomed to see a few knocks given.

Fischer, Konr., Das Rätsel der Musik. Eine Theorie der Tonvorstellung. III, gr. 8°. 195 S. München. Selbstverlag. In Com. von M. Steinebach, 1907. *M* 4,50.

Folk-Song Society's Journal. Part. 10. Athenaeum Press, Taunton, 1907. pp. 58, Demy 6mo.

This theme suffers badly from ill-defined terminology. Thus for the subject-matter itself there is no English generic term; folklore (Volklehre), folksong (Volkslied), etc., being recent importations from the German; and ordinary English people speaking only specifically of songs, ballads, carols, etc. What is of more importance is that these common terms, song, ballad, carol, etc., with others, apply quite indiscriminately to words or tune; though the whole question turns, from the point of view of philosophy and history on which of those is dux and which is comes, and from the point of view of practical research on which of those is the immediate objective. The Society's own rule 2 runs that its primary object is to collect "folksongs, ballads, and tunes", which is not a severalizing definition. The Folksong Society is at present in a great hurry, and very properly so, to snatch perishing products out of the reach of all-devouring Time; when it is somewhat older, it will doubtless have leisure to be more methodical in its analysis and exposition of a very wide subject, to which its own collections will have contributed a good deal.

There is an excellent 5-page bibliography by Frank Kidson at Part 6, p. 61, under heads England, Scotland, Ireland, Isle of Man, and Wales; for extant publications of folksongs combining tunes with words. The Society founded 16 June 1898, seems to be mainly for England proper (an Irish Folksong Society was founded in 1904), and aims at discovering and recording in its Journal similar tune-and-word specimens of traditional song, which have not hitherto been published. The persons in whose memories such specimens survive are mostly simple country-folk, between ages 60 and 70. The sewing-machine, kept now in the several owners' cottages, is fast destroying the cottage-meetings, where the women sang in concert to their lace-making, shirt-making, glove-sewing, etc., (as did Senta's companions to their spinning), and naturally women sing much less when alone. The men sing less in the ale-house than they did. These and other causes are killing the rural song-tradition. A few zealots (among whom are conspicuous Lucy E. Broadwood, Annie G. Gilchrist, Frank Kidson, W. Percy Merrick, Cecil J. Sharp, and R. Vaughan Williams) are going round various counties, and collecting the tunes and words still available. This could have been done with vastly more effect 100 years ago; especially as to the tunes, which though less printed are more remembered. See under "Notizen" an abstract of the advice given to miscellaneous collectors; but the Gramophone is the best collecting-method of all. The collected results come to a small editing committee, who sift, compare variants therein, trace resemblances to specimens already published, and print what are finally chosen, with some annotations by the several members of the committee, in the Journal. This is troublesome work, but the resulting material will serve important ends. The music is very rightly recorded in the Journal as single-line melody only (on treble stave), the words of the first verse being set under the notes, and the other verses following unattached. The names and circumstances of the original singers from whom collected are of course recorded. The tunes and words remain the copyright of the several contributors. A subject-index, on which no pains have been spared, is attached to Parts 1—9 (vols. I and II). The yearly subscription is 10/6, for which the Journal and occasional meetings for practical illustration. More than half the subscribers are in the provinces. Part I it out of print, and Parts 2—4, though reprinted, are scarce; the Society having greatly grown.

Digitized by Google

As to the scales observed in the tunes, some suggestions may here perhaps be useful. In so far as the results are trustworthy, they show modern major very prevalent, but a large proportion of ancient modes. For instance Mixolydian G to G. white notes specially, next Dorian D to D. white notes, and Aeolian A to A. white notes. There is one example at Part 7. p. 96. of a Phrygian E to E. white notes. Some curious traits point to "circular" melodies, somewhat like "infinite" canons. The arrangement of tunes varies greatly, and will also be matter of personal opinion. A very singular specimen is at Part 6. p. 55. Generally speaking their texture is wholly different, almost antagonistic, to that of the German Volkslied; and their incorporation in modern art is exceedingly difficult. The words are in some cases, it must be admitted, of a paltry and inane nature. See excellent article by Frank Kidson at Part 7, p. 70, on the printed "ballad-sheet" (words only, with tunes indicated by title but not printed, of XVI and later centuries; from which extracts under "Notizen".

The virtual founder of the Society and first Hon. Secretary was Mrs. Kate Lee, an enthusiastic young singer, who died 1904. The Hon. Secretary since then is Miss Lucy Broadwood. The latter lectured on subject before Mus. Association on 14 March 1905; see also short paper at VI, 497, Sept. 1905,

Friedrichs, E., Aus dem Leben deutscher Musiker. Braunschweig, H. Wollermann. *M* 3,—.

Gerber, P., Die menschliche Stimme und ihre Hygiene. Verlag B. G. Teubner, Leipzig-Berlin. *M* 1,25.

»Nichts Neues zu geben, sondern Altes und Bekanntes einem größeren Kreise vertraut zu machen« stellen sich diese sieben Vorlesungen zur Aufgabe. Das erreichen sie durch fleißige Sammelarbeit auch bei den neuesten Fachschriftstellern. Der Natur des Stimmorgans Widersprechendes haben wir nicht gefunden, wohl aber manche feine Beobachtung aus der Praxis und eine Reihe sehr beherzigenswerter Verhaltungsmaßregeln für den Sänger. G. B.

Hennig, C. R., Einführung in das Wesen der Musik. Aus Natur u. Geisteswelt. 119. Bändchen. 8°. VI, 122 S. Leipzig, B. G. Teubner 1906.

Wer auf 128 Seiten in das Wesen der Musik einführen will, muß, um das zu erreichen, im Ausdrucke sparen, sich auf das sachlich notwendigste beschränken, und das tut Hennig trocken, aber klar, als beredt und ungeziert darstellen. — Diese Forderungen sehe ich in Hennig's Buche nicht erfüllt. Denn z. B. auf S. 15—19 ich greife das Kapitel zufällig heraus soll laut Überschrift von der Dynamik auf 170 Zeilen gesprochen werden. Von dieser handeln aber nur unter Einbeziehung rhythmischer und deklamatorischer Erwägungen Zeile 1—14 und 27—55, also 42 von 170 Zeilen. An positiven Angaben lese ich da, außer einer allgemeinen anfechtbaren Erklärung der Dynamik, daß das *sf* der »vornehme« oder »bedeutsame Akzent der Ruhe« sei, den man auch »als den dramatischen Akzent bezeichnen könnte«. Im übrigen bilden den reichhaltigen Inhalt des Kapitels folgende Themen: 1 Vergleich zwischen einem »handmerksmäßigen taktisch« betonenden Spiel und dem Vortrage des Joachim-Quartetts. 2 Vom Hervorheben der Dissonanzen. 3 Von den 4 zum Wesen der Musik gehörenden »Momenten«: Melodie, Harmonie, Rhythmus und — der musikaliche Vortrag«. 4) Über Orchestervortrag einst und jetzt. 5) Über den Vortrag von Madrigalen und Motetten um 1600. 6) Ein Aufruf, nicht nur Mendelssohn's Quartette zu singen, sondern das »lautere Gold« verschwundener Zeiten, »von neuem seinen milden Glanz ausstrahlen zu lassen«. 7) Über Orchestervortrag in der Zeit vor Mozart (Echoeffekte). 8) Über praktische Neuausgaben älterer Musik. 9) Über Klangeffekte auf Klavichorden und Klavizimbeln sowie über Choreffekte. 10) Ein Vorschlag, Bach's erstes Präludium (W. Kl. I, 1) so zu spielen, »daß in jedem Takte das zweimal genau ebenso (!!) auftretende Halbtaktmotiv (?) das erstemal forte, das zweitemal piano klingt«.

Ähnlich bunt und unkritisch sind die übrigen Kapitel, selbst die wichtigen über »Rhythmik« und »Harmonik« gehalten. Namentlich die Ausführungen hier stellen nur ein zusammenhangloses Nebeneinander von Einzelangaben dar, in welchem der Sachkundige klares kritisches Urteilen vermißt, einem Neulinge aber jedes Verständnis abhanden kommen muß. — Was jedoch jeder Musikfreund (für den doch das Buch zunächst berechnet ist) allererst lernen möchte, das kommt nur unzureichend und sachlich wie stilistisch nicht einmal einwandfrei zur Sprache. — Zu bedenklichen Entgleisungen führt den Verfasser auch seine Vorliebe für ästhetische Räsonnements. Da erhält man in wenig Sätzen Aufklärung über Idee, Ideal, Symbol, das Schöne, das Erhabene usw. Da werden noch kürzer Gegner widerlegt,

Digitized by Google

ınd es rangiert Kant dicht neben Oscar Bie. – Ich komme zu dem Schlusse, daß ich lie Arbeit Hennig's nicht empfehlen kann.

Hermann Wetzel.

Hesse, Max, Deutscher Musikerkalender 1908. Kl. 8°, 606 S. Leipzig, Max Hesse, 1907. ℳ 1,75.

Der Kalender weist die frühere Einteilung auf und enhält neben dem Adressenmaterial den »Konzertbericht aus Deutschland«, der zwar lückenhaft, aber dennoch bereits unentbehrlich geworden ist. An Aufsätzen findet man eine Skizze über Max Reger von Fritz Stein sowie von Hugo Riemann: Degeneration und Regeneration in der Musik. Es wird hier den Musikern aufs deutlichste nahe gelegt, was für die heutige, in vieler Beziehung so zerfahrene Musikproduktion das Studium älterer Musik bedeuten kann. Wie wertvoll es ist, daß gerade an einer solchen Stelle und von einem Manne wie Riemann auf den »Reichtum der Schätze jener längst verschwundenen Epochen« hingewiesen wird, liegt klar auf der Hand.

Joachim-Gedenkbüchlein. Berlin, Nagel & Durshoff. ℳ —,75.

Kraus, Alexandre fils, Une pièce unique du musée Kraus de Florence. Edition des «Annales de l'Alliance scientifique universelle» 8°, 12 S. Paris, H. Morin.

Es handelt sich um ein Clavicytherium mit zwei Klaviaturen aus dem 16. Jahrhundert, das eines der wertvollsten Stücke der Kraus'schen Sammlung ausmacht und in der vorliegenden Schrift beschrieben wird.

Maitland, J. A., Fuller, On Joseph Joachim. London, Lane, 1906. Crown 8vo. pp. 63. 2/6.

The latest and best book-résumé of the life, by musical critic of the "Times", carried out with knowledge and taste. A verdict on the playing is: — "Truth, rectitude, earnestness of purpose, singleness of artistic aim, a childlike clarity of the inner vision, combined with the highest dignity — all these are evident to any but the most superficial listener, and there is a certain quiet ardour, eloquent of strong emotion strongly controlled, such as distinguishes only those who possess the highest imagination". Chapter IV begins: — "Just as the assertion that Joachim plays out of tune amazes those whose ears are sufficiently trained to distinguish between perfect intervals and the makeshifts of the tempered scale, so it is astonishing for those who realize with what breadth of view he interprets the classics of music, ancient or modern, to read that he has from time to time been accused of narrow-mindedness or partiality". The first half of this sentence is a very singular special-pleading, flying in the face of (latter-day) facts; which is the only adverse remark to make on the whole book. The second half of the sentence protests justly.

München, Amalie, Die Musik in Schule u. Haus. 2 Tle. 8°. Leipzig, B. G. Teubner, 1907. ℳ 6,—.

1. Gesangmethodik u. Harmonielehre. III, 248 S. ℳ 2,40.

2. Ästhetik der Musik. Musikgesch. und musikalische Formenlehre. VI, 432 S. ℳ 3,60.

Neumann, Angelo, Erinnerungen an Richard Wagner. Mit vier Kunstblättern u. 2 Faksimiles. 8°, 341 S. Leipzig, L. Staackmann, 1907. ℳ 6,—.

Diese Erinnerungen bieten durch die sehr zahlreichen Briefe Wagner's sehr viel authentisches Material und haben insofern Quellenwert. Sehr interessante Beiträge erhält man zu dem Kapitel »Wagner als Geschäftsmann«. Dann wird aber auch manches Material zur inneren Psychologie des späteren Wagner gegeben. Guido Adler sagt in seinem bekannten Buche irgendwo, daß Wagner auch im Alter seiner seelischen Anlage nach kein »Olympier« gewesen sei. Der charaktervolle, dabei glänzend geschriebene Brief August Förster's an Wagner (S. 181) spricht dies offen aus: »Denken Sie mit mildem Lächeln in olympischer Ruhe der Dinge« usw. Denn daß Wagner eine persönliche Differenz Einfluß auf das Sachliche gewinnen ließ (es handelt sich um einen peinlichen, von Neumann nicht einwandfrei erzählten Vorfall mit Angelo Neumann anläßlich der Aufführung des Nibelungenringes in Berlin), zeigt, daß das heiße Temperament in Wagner noch im Jahr 1881 ihn selbst zu schriftlichen Äußerungen hinreißen ließ, die er bei ruhiger Überlegungen als viel zu weit gehend empfand. Daß Musiker ein leidenschaftliches und jähes Temperament viel weniger in die Gewalt bekommen können wie Philosophen und Dichter, das ist nun einmal Tatsache und gehört gerade auch zur Psychologie jener. Für die Theatergeschichte hat das Buch wie sein Autor bleibenden Wert. A. Neumann ist der kühne Theaterdirektor, der 1878 in Leipzig zuerst den Ring der Nibelungen aufführte, ein Wagnerensemble zusammenstellte und seine selbst heute fast märchen-

Digitized by Google

haften Reisen durch beinahe ganz Europa machte. Die bloße Anzeige muß indes hier genügen mit dem Hinweis auf interessante Äußerungen Wagner's über den »Parsifal« in seinem Verhältnis zu Bayreuth. A. H.

Guido Pasquetti, L'Oratorio musicale in Italia. Storia critico-letteraria con una lettera del Prof. G. Mazzoni e prefazione del Prof. P. A. Ghignoni. XXIII e 505 S. Firenze, Successori Le Mounier, 1906. Lire 5,—.

Nachdem die Geschichte des Oratoriums von der musikalischen Geschichtsforschung lange vernachlässigt worden, fügt es der Zufall, daß im Jahre 1906 nicht weniger als drei größere Studien über den Stoff ans Licht getreten sind: eine spanische von C. y Bulbena (Besprechung auf S. 200 des letzten Jahrgangs), die vorliegende italienische, und eine z. Z. noch als Fragment vorliegende deutsche des Referenten (Anzeige auf S. 206 des letzten Jahrgangs). Alle drei stimmen in der Ansicht überein, daß es zunächst das Wichtigste sei, die bisher noch unerforschten Quellen einmal bloßzulegen. Demgemäß suchen sie entsprechend tief zu graben. Der spanische Autor hat eine Reihe älterer Dokumente benutzt und auf manche vergessene Notiz hingewiesen, ist aber an der geschichtlichen Darstellung gescheitert. Nicht so der Italiener Pasquetti, dessen Buch für die Materie, soweit das italienische Oratorium als literarisches Produkt in Frage kommt, als grundlegend angesehen werden muß. Der Verfasser bekennt sich als Nichtmusiker und hat es andern überlassen, das musikalische Supplement zu seiner Arbeit zu liefern. Aber da die Entwicklungsgeschichte des musikalischen Oratoriums namentlich im 17. Jahrhundert zusammenfällt mit der Geschichte der Oratorien dichtung, die Grundfragen also literarischer Natur sind, so gehört Pasquetti's Buch mit gutem Recht unter die musikgeschichtlichen Werke.

Der Stoff ist in drei ungleiche Abschnitte gegliedert: 1. *I primi elementi oratorici nel mediaevo*, 2. *Da S. Filippo Neri al Balducci*, 1558—1642, 3. *Da Francesco Balducci ai nostri giorni*, 1642—1905. Den größten Teil nehmen die Studien zur Entstehungsgeschichte des Oratoriums und dessen Entwicklung im 17. Jahrhundert ein; dem 19. Jahrhundert sind nur etwa 40 Seiten des über 500 Seiten füllenden Bandes gewidmet, entsprechend dem Niedergang der Oratorienproduktion in Italien während dieser Zeit.

Es sei mir gestattet, zu dem gewissenhaft durchgearbeiteten Buche einige Anmerkungen zu machen, soweit sie das Gemeinsame und Abweichende unserer Arbeiten über denselben Gegenstand betreffen.

Auch für Pasquetti steht es fest, daß das Oratorium von jeher sich grundsätzlich an die Phantasieanschauung des Hörers richtete, also nur zum Absingen, nicht zur bühnenmäßigen Darstellung bestimmt war. Ein szenisch aufgeführtes Oratorium ist ein literarisches Unding, wiederholt Pasquetti immer wieder (S. 130, 131, 137, 138, 319 u. a.) und läßt daher Werke wie Cavalieri's *Rappresentazione di anima e di corpo* und spätere geistliche Bühnenstücke ebenfalls nicht als Oratorien gelten. Nicht nur die Entstehung, Entwicklung und dichterische Form der Gattung sprechen für diese Ansicht, sondern auch literarische Dokumente. Wo sich Bühnenaufführungen oratorienhafter Gebilde aufzeigen lassen — namentlich im 18. Jahrhundert kommen solche vor —, wird jedesmal festzustellen sein, ob dabei eine Verkennung der Form oder ein Experiment vorgelegen hat. Für das 17. Jahrhundert bildet das Vorherrschen des *Testo*, d. h. der Erzählerrolle, den besten Schiedsrichter in dieser Frage, und die beiden wichtigen *Discorsi* des römischen Oratoriendichters Archangelo Spagna aus dem Jahre 1706[1]) haben auch Pasquetti hier wichtige Dienste geleistet. Die Tatsache, daß das italienische Oratorium um 1650 als wesentliches Merkmal einen Testo (Historikus) mit sich führt, haben ihn zu Untersuchungen über dessen Vorkommen im liturgischen Drama des Mittelalters geführt, und zwar erblickt er in den liturgischen Lektionen und Antiphonen desselben die Grundlagen der späteren oratorischen Erzählerrolle. Beispiele erhärten diese Ableitung. Leider folgt nun aber, wie bisher in allen Musikgeschichten, auch bei Pasquetti eine Lücke: die Verwandtschaft zwischen den liturgischen Dramen und den späteren Oratorien im Punkte des Testo ist zwar nachgewiesen, aber dieser Verwandtschaft über das 15. Jahrundert hinweg bis ins 16. Jahrhundert weiter nachzugehen und zu zeigen, wie die ums Jahr 1620 bereits völlig ausgebildete Form des Oratoriums aus jenen mittelalterlichen Keimen zustande gekommen, hat der Verfasser sich nicht entschlossen. Er springt vom Mittelalter so-

1) Vor kurzem in Sammelbände, VIII. Jahrgang (1906) Heft 1 mit deutscher Übersetzung mitgeteilt.

Digitized by Google

fort auf den Laudengesang des Nerischen Kreises über, ohne an eine historische Überbrückung des Zwischenraums zu denken. Und da dieser Laudengesang zunächst ein lyrisches Produkt ist und mit dem alten liturgischen Drama in lateinischer Prosa nichts gemein hat, so schweben seine folgenden Darstellungen in der Luft. Weiterhin denkt er sich das lateinische Prosa-Oratorium des 17. Jahrhunderts als eine Nachahmung des aus der Lauda entstandenen poetischen Oratoriums in italienischer Sprache (S. 234). Diese Ansicht ist nicht zu halten. Ich darf hier auf meine eigenen Ausführungen verweisen, die den Beweis erbringen, daß das lateinische Oratorium des 17. Jahrhunderts liturgischen Ursprungs ist und allerdings auf dem liturgischen Drama des Mittelalters weiterbaut, das poetisch abgefaßte, italienische Oratorium (*Oratorio volgare*) dagegen außerliturgische Bestimmung hatte und auf eigene Wurzeln zurückgeht. Dabei machte ich auf eine reiche, nach 1600, aber schon vor Mazzocchi's und Carissimi's Wirken entstandene und Pasquetti unbekannt gebliebene lateinische Oratorienliteratur (Oratoriendialoge) für liturgische Zwecke aufmerksam, durch die der Zusammenhang mit dem Mittelalter hergestellt und manches erklärt wird, was bisher nur auf Vermutungen beruhte.

Außerordentlich dankenswert sind Pasquetti's Ausführungen über die Laudendichtung seit Neri und die Praxis der römischen Betsaalveranstaltungen. Hier decken sich die Resultate unserer beiderseitigen Untersuchungen vollkommen. Auch Pasquetti erkennt die Bedeutung des *Teatro armonico spirituale* (1619) des Giov. Fr. Anerio als erstes Sammelwerk von italienischen Oratorien an und teilt daraus einige Stücke mit[1]).

Eine feinsinnige literarische Studie bietet der Verfasser dann im Kapitel über das später lateinische Oratorium und in der Schilderung des Übergangs vom klassischen biblischen Oratorium des Carissimi zum Oratorium im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts (S. 257 ff.), dessen weltliche Tendenzen er treffend unter dem Namen *Oratorio erotico* zusammenfaßt. Da ihm scheinbar eine große Zahl von Textbüchern aus römischen Archiven zur Verfügung stand, hätte man auch gern erfahren, ob ihm lateinische Oratorienlibretti aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts mit Rezitativen in Hexametern oder Pentametern vor Augen gekommen sind. Spagna tut ihrer in seinem *Discorso dogmatico* Erwähnung (Sammelb. VIII, S. 66). Ebenso dankbar hätte man nähere Angaben über die Textbüchersammlung des Archivs der Arciconfraternità begrüßt, deren Pasquetti S. 230 Anm. 1 erwähnt. Freilich bleibt bei Pasquetti's Untersuchungen das Beste an der Literatur des *O. erotico*, die Musik, unberücksichtigt. Das vernichtende Urteil, das der Verfasser über die dichterischen Erzeugnisse fällt, darf nicht ohne weiteres auch auf die Leistungen der Musiker übertragen werden, die sich gerade hier oft himmelhoch über die Verseschmiede erhoben und selbst profanste Szenen mit ihren Tönen veredelten. Das ist namentlich bei der Beurteilung der Wiener Sepolcroliteratur zu beachten, die der Verfasser wohl etwas zu schroff als literarisch ganz wertlos ablehnt. Ziemlich herb ist auch sein Urteil über Apostolo Zeno's Oratoriendichtungen, deren reformatorischen Einfluß er allerdings nicht verkennt. Um so begeisterter tritt er dann für Metastasio ein, an dem sich Italien noch heute für den Mangel an späteren Großmeistern im Oratorienfache schadlos zu halten sucht. Pasquetti stellt ihn über Racine und vergleicht die Athalia-(Joas-) Dichtungen beider.

Das letzte Kapitel behandelt die jüngste Periode des Oratoriums in Italien von 1782 bis 1905 und ist vielleicht im Verhältnis zum vorhergehenden etwas zu kurz und fragmentarisch ausgefallen. Wenn auch das italienische Oratorium dieses Zeitraums die Zeichen betrüblicher Dekadence verrät und zum Teil überhaupt nicht mehr Oratorium, sondern biblische Konversationsoper genannt zu werden verdient, so durfte doch eine Leistung wie das bekannte Tripeloratorium »Joseph« von P. Raimondi nicht ignoriert werden, zumal nicht nur die Musik, sondern auch der Text zu den Kunststücken ersten Ranges gehört. Ebenso skizzenhaft sind die gegenwärtigen, von Pasquetti auf Perosi's Eingreifen zurückgeführten »Reformbestrebungen« in Italien angedeutet, wobei die Namen Bossi und P. Hartmann nur gestreift werden. Hier hat der Verfasser überhaupt zu einseitig auf die italienische Produktion acht gehabt und nicht berücksichtigt, was in Deutschland seit Haydn im Oratorium geschaffen worden ist. Er wundert sich da-

1) Im Dialog *della Samaritana* (S. 165) sind übrigens nach Zeile 6 drei Verse des Originals ausgelassen worden; zu ergänzen ist: *Jo son gentile, Tu Galileo, Jo di Samaria, E tu Giudeo, Hor come dunque* etc. — Den für den Musiker interessantesten Dialog *La Conversione di S. Paolo*, wohl das früheste Chororatorium, das es gibt, habe ich im Anhang m. Schrift vollständig abgedruckt.

Digitized by Google

her auch begreiflicherweise, daß der in Italien und Frankreich als Genie begrüßte Perosi in Deutschland abgelehnt worden ist, und hofft noch auf eine Wendung für die Zukunft. A. Schering.

Pfordten, Herm., Beethoven. Leipzig, Quelle & Meyer. ℳ 1,—.

Prinz, E., Ausführliche Darstellung eines Lehrverfahrens zur Bildung d. musikalischen Gehörs f. d. Absingen v. Noten. 1.—3. Stufe. Essen, G. D. Baedeker. ℳ 1,20.

Simon, Willy, Kleiner Ratgeber bei Anschaffung v. Harmoniums. Erläuternde Abbildgn. im Text. 8⁰. 37 S. Berlin, C. Simon, 1907. ℳ —,40.

Stoye, Paul, Von e. neuen Klavierlehre (R. M. Breithaupt's »Natürl. Klaviertechnik«). Ein Mahn- und Weckruf an d. lehr. u. lern. Musiker. 2., umgearb. u. verm. Aufl. 8⁰. 16 S. Leipzig, C. F. Kahnt Nachf., 1907.

Stücker, Norb., Über die Unterschiedsempfindlichkeit f. Tonhöhen in verschied. Tonregionen. Aus: »Sitzungsber. d. k. Akad. d. Wiss.« gr. 8⁰. 21 S. mit 1 Taf. Wien, A. Hölder, 1907. ℳ —,75.

Richard Wagner-Jahrbuch. 2. Band. Herausgegeben von Ludwig Frankenstein. Gr. 8⁰, VII und 596 S. Berlin, H. Paetel, 1907. ℳ 9,—.

Wallaschek, Rich., Geschichte der Wiener Hofoper. 1. u. 2. Heft. Aus »Die Theater Wiens« 42, 43. IV. Band. 40, 5×31,5 cm. S. 1 bis 56 m. Abb., 6 Taf. u. 4 Fks. Wien, Gesellsch. f. vervielf. Kunst, 1907. Jedes Heft ℳ 6,—.

Warman, John Watson. The Organ; writings on its structure, etc. Aberdeen University Press. In progress. Crown 4to, 7 parts. Each 1/10.

Began 1898 (see I, 321, July 1900). Four parts out, pp. 228, A—N of alphabetical arrangement. An omnivorous alphabetical bibliography of all books and writings connected directly or remotely with organ-construction; with a voluminous introduction, and running commentaries attached to the great majority of the items. Author's classificatory tendency is eccentric, pushed to the verge of mania; while his attainments and circumstances are not such as to enable him to produce a sound work of reference. The work in fact is an ill-regulated oddity. Nevertheless it is saved by industry and a certain ingenuousness from being worthless, and the reader turning over the rubble can pick out items which will help him to further research. Author was once organist of Quebec cathedral; see also V, 23, 306, and Samm. VI, 211, 236.

Anzeige von Musikalien.

Choralvorspiele alter Meister für den praktischen Gebrauch bearbeitet v. Karl Straube. Leipzig, C. F. Peters.

Instrumentalkonzerte deutscher Meister: J. G. Pisendel, J. A. Hasse, C. Ph. E. Bach, G. Ph. Telemann, Chr. Graupner, G. H. Stölzel, K. Fr. Hurlebusch. Herausgeg. von Arnold Schering. Denkmäler deutscher Tonkunst. Band 29/30. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1907. ℳ 40,—.

Sinfonien der Pfalzbayerischen Schule (Mannheimer Symphoniker). Bd. II. Eingeleitet und herausgegeben von Hugo Riemann. Denkmäler der Tonkunst in Bayern. Jahrg. VII Bd. II. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1906. ℳ 20,—.

Volkslieder mit Gitarre oder Klavier bearbeitet von Wilhelm Funk. Leipzig, Breitkopf & Härtel. ℳ 1,50. »Es war ein Markgraf an dem Rhein«. Reiters Abschied »So wünsch ich ihr ein gute Nacht«. »Es war einmal ein feiner Knab'«. »Schwesterlein, Schwesterlein, wann gehn wir nach Haus?« Müller's Abschied »Da droben auf jenem Berge«. »Ich hört ein Sichlein rauschen«. Fünf Söhne »Ik hev se nich up de Scholen gebracht«. »Es kam ein Mann gegangen«. Der schwere Traum »Ich hab die Nacht geträumet«. »Es wollte sich einschleichen ein kühles Windelein«. Verschneiter Weg »Es ist ein Schnee gefallen«. »Es war eine schöne Jüdin«. »Es wollt ein Jäger jagen«. »Josef, lieber Josef mein«. Duett.

Zeitschriftenschau.

Zusammengestellt von **Carl Ettler.**

Abkürzungen für die Zeitschriften der Zeitschriftenschau.

AMZ	Allgemeine Musik-Zeitung, Charlottenburg, P. Lehsten.
BB	Bayreuther Blätter, Bayreuth, H. v. Wolzogen.
BfHK	Blätter für Haus- und Kirchenmusik, Langensalza, H. Beyer & Söhne.
BW	Bühne und Welt, Berlin, Otto Elsner.
Cæ	Cæcilia, Maandblad voor Muziek, Amsterdam, van Holkema u. Warendorf.
CEK	Correspondenzblatt d. ev. Kirchengesangvereins, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
CMu	Courrier Musical, Paris, 2 rue Louvois.
CO	Cäcilienvereinsorgan, Regensburg, F. Pustet.
CM	La Cronaca Musicale, Pesaro, Luigi Albato Villanis.
DBG	Deutsche Bühnen-Genossenschaft, Berlin, F. A. Günther & Sohn.
DMMZ	Deutsche Militärmusiker-Zeitung, Berlin, A. Parrhysius.
DMZ	Deutsche Musikerzeitung, Berlin, P. Simmgen.
FM	Finsk Musikrevy, Helsingfors, Aktiebolaget Handelstryckeriet.
GBl	Gregorius-Blatt, Düsseldorf, L. Schwann.
GBo	Gregorius-Bote, ibid.
GM	Le Guide Musical, Bruxelles, 7, rue Montagne des Aveugles.
GR	Gregorianische Rundschau, Graz, Buchhandlung »Styria«.
HKT	Hamburger Konzert- und Theater-Zeitung, Hamburg, J. A. Böhme, Neuerwall 36.
K	Kirchenchor, Rötha, J. Meißner.
KL	Klavierlehrer, Berlin, M. Wolff.
KW	Kunstwart, München, G. D. W. Callwey.
L	Lyra, Wien, Anton August Naaff.
Lu	Lutnista. Warschau, Chmielna 27.
LZ	Literarisches Zentralblatt. Leipzig, Avenarius.
M	Ménéstrel, Paris, Heugel & Cie.
MC	Musical Courier, New York, St. James Building, Broadway and 26th Street.
Mk	Die Musik, Berlin, Schuster & Löffler.
MLB	Musikliterarische Blätter, Wien II/2, Praterstraße 54.
MM	Monde Musical, Paris, A. Mangeot.
MMG	Mitteilungen der Berliner Mozart-Gemeinde, Berlin, Raabe & Plothow.
MMir	Musuikalnui Mir.
MMR	Monthly Musical Record, London, Augener & Co.
MNo	Musikalische Novitäten, Warschau Wareckaiö.
MRu	Musikalische Rundschau, München, Hess-Straße 90/II.
MS	Musica Sacra, Regensburg, F. Pustet.
Msc	Música Revista Bimensuel Ilustrada, Buenos Aires, San Martin 172.
MSfG	Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
MSS	Monatsschrift für Schulgesang. Essen a. R., G. D. Baedeker.
MT	Musical Times, London, Novello & Co.
Mus	The Musician, Boston, Oliver Ditson Company.
NM	Nuova Musica, Firenze, E. Del Valle de Paz.
NMMZ	Neue Militärmusik-Zeitung, Hannover, Lehne & Co.
NMP	Neue musikalische Presse, Wien, Arthur E. Bosworth
NMR	The new Music Review and Church Music Review, New York, H. W. Gray Co., 21 East 17th. Street.
NMZ	Neue Musik-Zeitung, Stuttgart, C. Grüninger.
OMZ	Österreichisch-Ungarische Musiker-Zeitung, Wien VII/3, Bernardgasse Nr. 36.
RCG	Revue du chant grégorien, Grenoble, Rue d'Alembert.
RM	Revue Musicale (Histoire et Critique) Paris, H. Welter, 4 Rue Bernard Palissy.
RMC	Revista Musical Catalana, Barcelona, Carrer de Magdalenes, 2, pral.
RMG	Russkaij Musijkaalja Gazeta, St. Petersburg, Nic. Findeisen.
RMI	Rivista musicale italiana, Torino, Fratelli Bocca.
RMZ	Rheinische Musik- und Theater-Zeitung, Köln a. Rh., Kölner Verlagsanstalt und Druckerei.
RoM	România Musicală, Bukuresti, Str. Olteni 46.
S	Signale f. d. musikal. Welt, Leipzig, B. Senff.
Si	Siona, Gütersloh, C. Bertelsmann.
Spk	Spiewkościelny. Plozk, Russ. Polen. Gouvern. Plozk.
SC	Santa Cecilia (Rivista mensuale di musica sacra e liturgica), Torino, Marcello Capra.
SH	Sängerhalle, Leipzig, C. F. W. Siegel.
SIM	Mercure Musical et bulletin français de la Société Internat. de Musique (Section de Paris), Paris, Fortin et Cie, 6, Chaussee d'Antin.
SMH	Süddeutsche Monatshefte, München.
SMT	Svensk Musiktidning, Stockholm, Fr. J. Huß.
SMZ	Schweizerische Musikzeitung, Zürich, Gebrüder Hug & Co.
SIMG	Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Sti	Die Stimme, Zentralblatt für Stimm- und Tonbildung, Gesangunterricht und Stimmhygiene, Berlin SW 48, Trowitzsch und Sohn, Wilhelmstr. 29.
TSG	Tribune de St. Gervais, Chevalier Maresq & Co.
MWB	Vereinigte musikalische Wochenschriften: Musikalisches Wochenblatt und Neue Zeitschrift für Musik, Leipzig, C. F. W. Siegel (R. Linnemann).
WvM	Weekblad voor Muziek, Amsterdam, Erven Munster & Zoon.
Z	Zenelap, Budapest, VIII Praterstraße 44.
ZfI	Zeitschrift für Instrumentenbau, Leipzig, P. de Wit.
Zg	Zenevilág, Budapest, L. Hackl.
ZIMG	Zeitschrift der Internat. Musikgesellschaft.

Anonym. Edvard Hagerup Grieg †, Cae 64, 9. — L'Autore del primo melodramma rappresentato in pubblico teatro, La Cronaca Musicale, Pesaro, 11, 2. — What was the "Golden Tree?", ZIMG 8, 12. — The Voice and Glass-Breaking, ZIMG 8, 12. — Edward Grieg †, GM 53, 36/37. — Zur Pflege internationaler Tonkunst, DMMZ 29, 36 ff. — De wederkomst van Christus of het naderende Godsrijk (een oratorium van G. H. J. von Brucken Fock), WvM 14, 36 ff. — Josef Joachim, RMZ 8, 33/34. — Joseph Joachim †, WvM 14, 35. — Dem deutschen Liede eine deutsche Weise (Neue deutsche Nationallieder von F. H. Feltzer), DMMZ 29, 33.

Alafberg, F. Der sterbende Richard Wagner, Gegenwart, Berlin, 1907, Nr. 33.

Altenburg, W. Eine vergessene Klarinett-

Digitized by Google

Virtuosin aus der ersten Hälfte des verflossenen Jahrhdts. (Karoline Schleicher-Krähmer), DMMZ 29, 35.

Altmann, W. Joseph Joachim †, Mk 6, 24.

Andro, L. Zur Psychologie des Publikums, AMZ 34, 34/35.

B., F. Der Dämon. Phantastische Oper von Anton Rubinstein. (Bespr. der Erstaufführung in Frankf. a. M.), MWB (NZfM) 38 (74), 37.

Baehr, R. Die Akustik der Streichinstrumente, ZfI 27, 33 f.

Barth, E. Die Notwendigkeit fachärztlicher Untersuchung der berufsmäßig Gesangstudierenden, AMZ 34, 38.

Bartmuß, R. »Salome«. Ein Wort zur Dekadenze im modernen Musikdrama, Beweis des Glaubens, Gütersloh, 43, 8.

Batka, R. Musikunterricht, DMZ 38, 33.

Baudin, G. Notes juridiques. Plagiat et contrefaçon, SIM 3, 9.

Becker, G. Carl Simon Catel und Ludwig Niedermeyer. SMZ 47, 25 f.

Bekker, P. Joseph Joachim †, AMZ 34, 34/35.

— Die lustige Witwe und ihre Familie, AMZ 34, 38.

Bertha, A. de. Franz Liszt, SIM 3, 9.

Boning, A. Preßstimmen aus Joachim's »zweiter Heimat« (England), NMZ 28, 23.

Borland, J. E. The Rise of Lully, MT 48, 775.

Boschot, A. Jean François Lesueur, der Lehrer von Hector Berlioz, Mk 6, 23.

Boutarel, A. Joseph Joachim, M 73, 34.

Bouyer, R. Impressions et souvenirs sur la décadence ou l'évolution du chant, M 73, 31.

Boyer, R. Interprètes et virtuoses, M 73, 32.

— Pourquoi Werther serait le chef-d'œuvre de Massenet? M 73, 36.

Burkhardt, M. Neue musikalische Theorien und Phantasien. Von einem Künstler. (Bespr.), AMZ 34, 38.

— Eine Faustmusik von Arno Kleffel, AMZ 34, 37.

— Von den Berliner Sommeropern, RMZ 8, 31/32

Burlingame Hill, E. An Apostle of Old Music (Arnold Dolmetsch), NMR 6, 70.

Chop, M. Frederick Delius. Eine biographische Studie, MWB (NZfM) 38 (74), 35 36, 37.

Chopin, Fr. Le Journal de Chopin, MM 19, 17.

Closson, E. Musique Médiévale, GM 53, 34/35.

Conze, J. Mehr Musiktheorie. (Satz und Formenlehre), AMZ 34, 36.

Curzon, H. de. Le festival de Saint-Sébastien, GM 53, 32/33.

David, L. Le chant grégorien à Rom. RCG 15, 11/12.

Deutsch, O. E. Aus Beethoven's letzten Tagen. (Briefe J. B. Jenger's an Marie Pachler-Koschak), Österr. Rundschau, Wien 1907, Heft 3.

Droste, C. Josef Tichatschek. Ein Gedenkblatt zum 100. Geburtstage des ersten Rienzi und Tannhäuser Rich. Wagner's, KL 30, 16f.

— Berühmte Darsteller des »Fliegenden Holländer«, BW 9, 22.

dt. Der Dresdner Kreuzchor, CEK 21, 9.

Dubitzky, F. Eine neue Notenschrift. Für und Wider. (G. Neuhaus »Das natürliche Notensystem«), MWB (NZfM) 38 (74), 37.

— Tragische Schicksale unserer Tonmeister. BfHK 11, 12.

—e. Rückblick auf das 7. Deutsche Sänger-Bundesfest in Breslau, Sti 1, 12.

E., F. G. Joseph Joachim. In Memoriam, MT 48, 775.

Ecorcheville, J. Wagner et l'université, SIM 9, 3.

Embden, J. A. v. Jets over de inrichting der Concertzaal, Caecilia, Amsterdam, 64, 8.

Ergo, Em. Een Suggestie. (Over een muzikaal-nationale kunstaangelegenheid), WvM 14, 33.

Fiege, R. Was Albert Lortzing verdiente, BfHK 11, 11.

— Josef Joachim †, BfHK 11, 12.

— Die Berliner Königliche Oper 1807, AMZ 34, 37.

Gastoué, A. Le chant romain des oraisons (étude pratique), TSG 13, 8.

Geißler, F. A. Zur Ästhetik der Klavierspiel-Apparate, Mk 6, 23.

Golther, W. Die Musik im Schauspiel unserer Klassiker, Mk 6, 23.

Grospellier, A. Un nouveau fascicule de l'édition vaticane, RCG 15, 11—12.

Guillemot, J. La Musique orientale et la Musique des Orientaux, MM 19, 15/16.

Guiramand, A. L'Impressionnisme en musique et la Décadentisme littéraire, MM 19. 17.

Haberl, F. X. Die Anfänge der Kirchenmusikschule in Regensburg, MS 40, 9.

Haiger, E. Der Tempel. Das apollinische Kunstwerk der Zukunft, Mk 6, 24.

Harrison, B. Gammes of Music, MT 48, 775.

Harzen-Müller, A. N. Wilhelm Friedemann Bach nicht Komponist von »Kein Hälmlein wächst auf Erden«, MWB (NZfM) 38 (74), 38.

Helm, Th. Josef Joachim †, NMP 16, 15/16.

Digitized by Google

Heuß, A. Das 43. Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins zu Dresden, ZIMG 8, 12.

Hoeft, B. Der Einfluß der Herzogin Amalie von Weimar auf das Theater und die Musik ihrer Zeit, Sti 1. 12.

Hönn, K. Die Operettenfestspiele des Mannheimer Hoftheaters, RMZ 8, 31/32.

— Attische Feste, RMZ 8, 33/34.

Holzer. Zur württemberg. Musikgeschichte, SMH 4, 9.

Honold, E. Ein Kapitel über die Geige, NMZ 28, 24.

Hope-Jones, R. The Future of the Church Organ, NMR 6, 70f.

Huré, J. Dogmes musicaux: L'Éclectisme, MM 19, 15/16.

— Dogmes musicaux: La Personalité, MM 19, 17.

Hutschenruyter, W. Nieuwe Berliozliteratuur, Caecilia, Amsterdam, 64, 8.

J., E. Zum 50. Todestage von Carl Czerny, SMZ 47, 24.

Jacobs, A. Musik und Dichtung. Ein Vorschlag zur Pflege dieses Verhältnisses auf der Schule, Zeitschrift für den deutschen Unterricht, Leipzig, 21, 8.

Joachim. Briefe Joachim's an A. Moser, Schumann's unbekanntes Violinkonzert betreffend, DMMZ 29, 35.

Kalbeck, M. Vom Schreibtisch und aus dem Atelier. Erinnerungen an Johann Strauß, Velhagen u. Klasing's Monatshefte, Bielefeld 22, 1.

Kalischer, A. Ch. Ein Druckfehlerverzeichnis von Beethoven zu seiner Sonate in As dur op. 69, Mk 6, 23.

Karlyle, C. Die Coventgardenoper (Deutsche Werke), S 65, 51.

Ke. Felix Weingartner-Feier in Wildungen am 6. u. 7. August, AMZ 34, 34/35.

Kling, H. Marie-Anne Mozart, RMI 14, 3.

Kloss, E. Zum 25jährigen Jubiläum des Bühnenweihfestspiels »Parsifal«, Bf HK 11, 11.

— Joseph Tichatschek, Türmer, Stuttgart, 9, 11.

Km. Einige Gedanken über Chorproben, GBl 32, 8/9.

Knosp, G. La musique Indo-chinoise, SIM 3, 9.

— Le Journal de Chopin, GM 53, 36/37.

Kohut, A. Aus Josef Tichatschek's Nachlaß, BW 9, 22.

— Johann Sebastian Bach als Ehegatte. Ein Gedenkblatt zu seiner Verehelichung mit Maria Barbara Bach, 17. Okt. 1707, RMZ 8, 33/34.

— Die namhaftesten Komponisten Dänemarks in der Gegenwart, RMZ, 8, 35/36.

Krause, E. Alfred Burjam † (geb. 9. Aug. 1847 in Lübeck, gest. 6. Juli 1907 in Hamburg), KL 30, 16.

— Joseph Joachim †, KL 30, 17.

Kruse, G. R. Otto Nicolai's Beziehungen zu den Bühnensängerinnen seiner Zeit, NMZ 28, 23f.

Kufferath, M. Joachim, GM 53, 34/35.

Lapeyre, J. La notation aquitaine et les origines de la notation musicale d'après les anciens manuscrits d'Albi. Avec notes de A. Guittard, TSG 13, 9ff.

Laser, A. Joachim und die Berliner Hochschule für Musik, NMZ 28, 23.

— Aus Grieg's Leben, NMZ 28, 24.

La Torre, F. Degli effetti fisiologici della musica, RMI 14, 3.

Lederer, V. Felix Weingartner, MLB 4, 8.

Lessmann, O. Die Mozart- und Wagner-Festspiele in München 1907, AMZ 34, 34/35ff.

Lhoumeau, A. A propos des »Etudes de chant grégorien«. Réponse aux remarques d'un critique RCG, 15, 11—12.

Lüpke, G. v. Joachim als Lehrer, NMZ 28, 23.

M., A. Le testament musical de Francis Planté, MM 19, 15/16.

Maclean, Ch. Music and Morals, ZIMG 8, 12.

Mangeot, A. Edvard Grieg †, MM 19, 17.

Mansfield, O. A. Some Prominent Faults in Ordinary Church Organ Playing, NMR 6, 70.

Marsop, P. Musikalische Volksbibliotheken, Der Säemann, Hamburg 1907, Heft 4.

— Deutsches Bühnenhaus oder italienisches Rangtheater? Süddeutsche Bauzeitung, München, 1907 Nr. 24.

Mayer-Reinach, A. Beethoven's Trauerkantate, Mk 6, 24.

Meinhof, C. Melodie und Rhythmus in Sprache und Musik, Allgemeine Zeitg., Beilage, München, 1907 Nr. 35.

Mennicke, C. Mein und Dein. Ein zeitgemäßer Beitrag zum Urheber-Gesetz, AMZ 34, 37.

Mey, K. Carl Friedrich Glasenapp zum 60. Geburtstage, Mk 6, 24.

Milligen, S. van. Joseph Joachim †, Cae 64, 9.

— Eene Faust-opera uit het laatst der achttiende eeuw, Caecilia, Amsterdam, 64, 8.

Moser, A. Joseph Joachim. Ein Nachruf, Gartenlaube, Leipzig 1907, Nr. 37.

Mulder, J. Joachim is niet meer, WvM 14, 35.

Neufville, Léon de. De eerste Fransche Toonkunstenaars-Veereniging, Cae 64, 9.

Neumann, A. Blinde Musiker, MLB 4, 8.

Digitized by Google

Niemann, W. Aufgaben u. Ziele d. Musikkritik, Leipziger Neueste Nachrichten 1907, 23. Sept.
Noatzsch, R. Mozart und Salzburg in ihrem gegenseitigen Verhältnis. Musikgeschichtliche Betrachtungen aus der Sommerfrische, MSS 2, 6.
Nolthenius, H. Joseph Joachim †, WvM 14, 34.
Oppel. Bemerkungen zu einigen Choralmelodien, MSfG 12, 8.
Oppel, R. Dietrich Buxtehude, MSfG 12, 9.
Paul, E. Aus der Praxis des Stimmbildners Prof. Ed. Engel-Dresden, MSS 2, 6.
Pf., A. Josef Joachim †, DMMZ 29, 34.
Pfitzner, P. Die Schönen von Fogaras. Komische Oper von Alfred Grünfeld. (Bespr. der Uraufführung in Dresden), MWB (NZfM) 38 (74), 37.
Pfohl, F. Das Beethovenfest in Kiel, Hamburger Nachrichten 1907, 13. Juni.
Pohl, L. Aus großer Zeit (Joachim), NMZ 28, 23.
Pothier, J. Le répons-graduel »Posuisti Domine«, RCG 15, 11–12.
Pougin, A. La Distribution des prix au Conservatoire, M 73, 30.
— Bibliographie Musicale, M 73, 32 ff.
Prelinger, Fr. Der Briefwechsel zwischen Johannes Brahms und dem Ehepaar v. Herzogenberg, S 65, 51.
Pringsheim, Kl. Für Strauß, Zukunft, Berlin, 15, 46.
Prod'homme, J.-G. Vergessenes und Neues von Hector Berlioz. Mit drei ungedruckten Briefen von Berlioz und Liszt. (Deutsche Übersetzung von Willy Renz), Mk 6, 24.
Prümers, A. Das geistliche Volkslied im Christentum, BfHK 11, 12.
Quittard, H. Deux fêtes musicales aux XVe et XVIe siècles, ZIMG 8, 12.
Rabich, E. Das Gelehrtentum in der Tonkunst, BfHK 11, 12.
Richter. Vom Chorgesangverband für d. Provinz Sachsen und Thüringen, Si 32, 8/9.
Riemann, H. Tänze Beethoven's aus d. Jahre 1819, Mk 6, 24.
— Die Melodik und Rhythmik der Minnesänger, MWB (NZfM) 38 (74), 38.
Riesemann, O. von. In Troldhaugen bei Edvard Grieg, Petersburger Zeitung, 1907.
Ripke, L. Opern-Regie auf historischer oder ästhetischer Grundlage? Kritische Bemerkgn. zu einem ähnlichen Thema. Dramaturgische Beilage zu DBG 37, 36.
Rll. Erster Fortbildungskursus für Gesanglehrer an den höheren Lehranstalten Preußens (Bericht), KL 30, 17.
R . . . r. Kirchenluft und Orgel (Abdruck aus dem »Kirchensänger«, Freiburg i. Br.), GBl 32, 8/9.
Rychnovsky, E. Josef Alois Tichatschek, Deutsche Arbeit, Prag, 6, 12.
Saint-Saëns, M. C. Beethoven et la musique orientale, MM 19, 17.
Salus. Musikfeste im allgemeinen und das Dresdner Tonkünstlerfest im besonderen, Die Standarte, Berlin, 1907, Nr. 39.
Schering, A. Joseph Joachim †, ZIMG 8, 12.
Scheumann, A. R. VII. Deutsches Sängerbundesfest in Breslau, NMZ 28, 23.
— Vor fünfundzwanzig Jahren! Ein Erinnerungsblatt an das 3. Deutsche Sängerbundesfest zu Hamburg im August 1882, SH 47, 35.
— Die allgemeinen deutschen Gesangsfeste in den Jahren 1845, 1846, 1847, SH 47, 36 ff.
Schjelderup, G. Edvard Grieg †, AMZ 34, 37.
— Edvard Grieg †, NMZ 28, 24.
Schmid, O. Das 43. Tonkünstlerfest in Dresden, BfHK 11, 11.
Schmidt, L. Felix Weingartner, Berliner Tageblatt, 1907, Nr. 479.
Schneider, M. Zu Biber's Violinsonaten, ZIMG 8, 12.
Schroeder. Die Missa cantata de Requiem in Landkirchen, GBl 32, 8/9.
Schultz, D. Joseph Joachim †, S 65, 50.
— Edvard Grieg †, S 65, 54.
Schwers, P. Massenet's »Werther« in d. Berliner Komischen Oper (Bespr.), AMZ 34, 38.
Segnitz, E. Goethe und die Leitung der Oper in Weimar, AMZ 34, 36.
Seibert, Willy. Joseph Joachim, Frankfurter Sänger-Zeitung, 2, 34/35.
Seitz, J. Richard Wagner's »Tannhäuser«. Ein Gedenkblatt zur ersten Wiener Aufführung vor 50 Jahren, NMP 16, 15/16.
Seydel, M. Adolf Barth: Klang- u. Tonhöhe der Sprechstimme, Ernst Otto Nodnagel: Stimmbildung und Staat (Bespr.), LZ 1907 Nr. 37.
Sibmacher-Zijnen, W. N. F., Toondichter voon Noord en Zuid, Cae 64, 9.
Spaan, P. Don Juan-Regie, WvM 14, 33.
— Wat willen wij? WvM 14, 34.
Sternfeld, R. »Ehrt eure deutschen Meister«, MWB 38, 37.
Stier, E. Berlioz als Mitglied d. Akademie, NMZ 28, 23.
Storck, K. Hebbel's »Moloch« als Oper, Türmer, Stuttgart, 9, 11.
-t-. Edvard Grieg, Leipziger Volkszeitung 1907, Nr. 206.
T., St. Marie von Mouchanoff-Kalergis, RMZ 8, 35/36.

Digitized by Google

Tabanelli, N. Il »Teatro alla Scala« è istituzione di publica utilità? (A proposito di una deliberazione della Commissione provinciale di beneficenza e assistenza pubblica di Milano, RMI 14, 3.

Thiessen, K. Zur Hausmusikpflege, S 65, 52/53.

— E. T. A. Hoffmann's Zauberoper »Undine« und ihre Bedeutung für die Entwicklung der deutsch-romantischen Oper, NMZ 28, 23.

Tiersot, J. Etudes sur Mozart: Idoménée, opéra de jeunesse, M 73, 34 ff.

Tischer, G. Göhler contra Strauß, RMZ 8, 31/32.

Torrefranca, F. Le origini della musica, RMI 14, 3f.

Untersteiner, A. Agostino Steffani, RMI 14, 3.

Vancsa, M. Josef Joachim, Die Wage, Wien 10, 34.

Villanis, L. A. Filippo Marchetti e la sua opera, La Cronaca Musicale, Pesaro, 11, 2.

Vollert, P. Instruktive Bearbeitungen klassischer Klavierwerke und ihre Verwendung im Unterricht, AMZ 34, 34/35.

W., M. Jules Siber, MRu 3, 15/16.

Wagner. Elf Briefe von Richard Wagner an Georg Unger, den ersten Bayreuther Siegfried, MWB 38, 35/36.

Walbrül, Jos. Zur Technik des Klavierspiels, KL 30, 16.

Walter, C. Wie urteilte man im verflossenen Jahrhundert über die Bußpsalmen des Orlandus Lassus? GBl 32, 8/9 f.

Weiss, L. Die Leonorenouvertüre, MRu 3, 15/16.

Weissmann, A. Zum Thema Richard Wagner. (Bespr. des Wagner-Jahrbuchs II), Berliner Tageblatt 1907, Nr. 476.

Wethlo, F. Singenlernen und Singenlehren. Eine psychologische Studie, Sti 1, 12.

Witting, K. Das H in unserer Tonleiter, KL 30, 17.

Woollet, H. L'époque du Clavecin, MM 19, 15/16 ff.

Würtemberg. Unsere Kirchenlieder, Zeitschrift f. den evang. Religionsunterricht, Berlin, 18, 6.

Zambiasi, G. Intorno alle relazioni del canto gregoriano colla tonalitá moderna, RMI 14, 3.

Zschorlich, P. Richard Strauß über den Fortschritt in der Musik, Die Hilfe, Berlin, 1907 Nr. 25.

Buchhändler-Kataloge.

L. Liepmannsohn, Berlin S.W. 11, Bernburgerstr. 14. XXXVII. Autographen-Versteigerung. Katalog einer Autographen-Sammlung, bestehend aus wertvollen Musik-Manuskripten und Musikerbriefen aus den Nachlässen von J. Stockhausen und W. Taubert und des Musikverlegers M. Schlesinger aus Paris (1798—1871) sowie aus Autographen von Dichtern usw. Versteigerung am 4. und 5. Nov. 1907. Die Sammlung enthält eine große Anzahl der größten Seltenheiten, besonders von Beethoven (u. a. der bis dahin unveröffentliche Klavierauszug zu einem Ritterballet, die Autographe des letzten Qurtetts op. 135 und der Sonate op. 109, ein Konversationsbuch aus dem Jahr 1825 usw.), ferner von Berlioz, Brahms, Cherubini, Halévy, Haydn (ein Brief), Liszt, Löwe, Mendelssohn, Meyerbeer, L. Mozart (interessante Briefe), W. Mozart, W. Mozart-Sohn (Tagebuch auf meiner Reise nach Warschau, ... Bern, 1819—20), Paër, Schubert (unveröffentlichter »Deutscher«, sowie manches andere) Schumann (u. a. Briefwechsel mit Dr. E. Krüger), Smetana, Spontini, Wagner, Weber (Briefe) usw.

C. F. Schmidt, Heilbronn a. N. Catal.-Nr. 337. Bücher über Musik. Porträts von berühmten Tonkünstlern. Ältere seltene Werke und größere Werke in neuen Ausgaben.

Berichtigung: Im letzten Heft lies:

S. 485 Zeile 4 von unten statt Epstein: Mandyczewski.
S. 487 Zeile 6 von oben statt Mandyczewski: Epstein.
(oder: E. und M., der genannten verschiedenartigen Angaben entsprechend).

L. Scheibler.

Digitized by Google

Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft".

Neue Mitglieder.

Mme. Alexander-Marius, Boston, The Copley, 18 Huntington Avenue.
Dr. **Leopold Hirschberg**, Dozent d. Musikwissenschaft a. d. Humboldt-Akademie, Berlin W. 23, Holsteiner Ufer 4.
Georg Kaiser, Leipzig, Sophienstraße 25 III.
Editor The »Paleographie Musicale«, Wroxall, Appuldurcombe House (Isle of Wight).
Dr. **W. Pauli**, Kapellmeister, Erfurt, Straßburgerstr. 2b.
Dr. Oskar von **Riesemann**, Leipzig, Lindenstraße 1.
Dr. phil. **Hermann Wetzel**, Potsdam, Spandauerstr. 28.

Änderungen der Mitglieder-Liste.

Karl Ettler, Leipzig, jetzt Floßplatz 26 part.
J. C. Hol, früher Genf, jetzt Littenweiler b. Freiburg i. B.
B. Knetsch, Musikschriftsteller und Tonkünster, früher Stettin, jetzt Berlin W. 15, Bleibtreustraße 33 Gh.
Lorenz Matossi, jetzt Frankfurt a. M.-Sachsenhausen, Danneckerstr. 16 III.
Dr. **Ludwig Meinecke**, früher Wiesbaden, jetzt Kapellmeister am Stadttheater, Mainz Lauterenstr. 32.
Tobias Norlind, früher Kalmarlän, jetzt Tomelila (Schweden).
Dr. **Martin Seydel** (nicht Max, wie in Zeitschrift VIII. Heft 12 zu lesen war).
Dr. **Gerhard Tischer**, jetzt Köln-Braunsfeld, Vincenz Statzstraße 6.
Bernhard Ulrich, cand. phil., früher Berlin, jetzt Haßelfelde.

Inhalt des gleichzeitig erscheinenden Sammelbandes.

Hugo Riemann (Leipzig), Die Metrophonie der Papadiken als Lösung der byzantinischen Neumenschrift.
Pierre Aubry (Paris), Iter Hispanicum. III. Les Cantigas de Santa Maria de don Alfonso el Sabio.
Francesco Pasini (Milano), Prolegomènes à une étude sur les sources de l'Histoire musicale de l'ancienne Egypte.
Oscar Chilesotti (Bassano), Notes sur le guitariste Robert de Visée.
Bernhard Ulrich (Berlin), Die »Pythagorischen Schmids-Fünfklein«.
Ludwig Schiedermair (Marburg), Die Blütezeit der Öttingen-Wallerstein'schen Hofkapelle.
Georgy Calmus (Berlin), Drei satirisch-kritische Aufsätze von Addison über die italienische Oper in England (London 1710).
Wilibald Nagel (Darmstadt), Kleine Mitteilungen zur Musikgeschichte aus Augsburger Akten.
Kleine Mitteilungen (Brief J. G. Walther's).

Ausgegeben Anfang Oktober 1907.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Gautzsch b. Leipzig, Ötzscherstr. 100N.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36/38.

Digitized by Google

[International Musical Journal, IXth Year.]

English Sheet.

November. 1907.

English Matter in October and November Journals.

Astronomy and music, 22
Ballad-sheet printers, 36
Collecting folk-songs, rules, 39
Folk-song Society, 36, 39, 41
Gramophone, use of, 39, 41
Gregorian chant, 40
Herschel, musician-astronomer, 22
Joachim, 40, 43
Modal scales in England, 42
Niecks on German art-song, 39
Organ structure, 46
Telescopes, 24
Buononcini's case, 74
Canons by Tallis, 67
Chrysander and Handel, 77
Creed in two churches, Nicene, 66
Culwick, James †, 97
Handel's borrowings, nature of, 73
Israel in Egypt, 74
Tallis and ritual, 65

English Books reviewed in Ditto.

Bewerunge on plain-chant 40; Folk-song Society's Journal 41; Fuller Maitland's Joachim 43; Warman's Organ-structure 46.

Abstract Notes on German &c. Matter in Ditto.

(Page 53.) *A late set of dances by Beethoven.* The recognized dances of Beethoven (1770—1827) belong to about his first 10 years in Vienna, say 1792—1802. His close companion Anton Schindler (1796—1864) says circumstantially however that he wrote some also in 1819, for a small society in the Mödling suburb, and that this society lost the score. At that time he was writing in Mödling the Missa Solennis in D, op. 123. The work has hitherto not been identified. Hugo Riemann (1 Keilstrasse, Leipzig) some time back found the anonymous MS. parts of 11 dances among a Thomas-School collection at Leipzig, has lately identified them to his satisfaction by internal evidence as the above-named, has now published them as such with Breitkopf and Härtel in score and parts, and here gives his reasons. The copyist may have been J. P. Ch. Schulz, Gewandhaus-conductor 1810—1827.

(Page 79.) *Higher Singing-teachers' Certificates.* At the newly instituted examination for this at Halle University, the tests include the very long list of History, Harmony, Counterpoint, Form, Dictation, Actual singing, Memory, Accompaniment, Transposition, Score-reading, Class-teaching, etc.

(Page 80.) *Leipzig musical newspapers.* At VIII, 40a, Nov. 1906, was full English notice, showing how the weekly "Neue Zeitschrift für Musik" (1834—1906) rivalled and outlived the weekly "Allgemeine Musikalische Zeitung" (1798—1848 and 1863—1882). See also VIII, 386 b, July 1907. —— Down to October 1906, besides the International monthly and quarterly (founded 1899), there were the 3 following Leipzig musical newspapers, all weekly: —— "A", Neue Zeitschrift für Musik (founded 1834); "B", Signale für die musikalische Welt (founded 1843); and "C", Musikalisches Wochenblatt (founded 1870). —— In October 1906 "A" merged into "C". Now "B" has been transferred to Berlin. Consequently of the three, only "C" remains. That has changed hands, going from Siegel to Ludwig Frankenstein (publisher-editor).

Digitized by Google

(Page 80). *A Central office for Music-revivals.* The astronomer Lowell of Flagstaff, Arizona, has just opened a series of papers in the Century Magazine, on the planet Mars, and begins by exposing the popular fallacy that all heavenly bodies shine. On the contrary there must be vastly, almost infinitely, more dark heavenly bodies moving about than light ones; on the principle that "the men who have been far outnumber the men who are". To be exact, he assigns stages to globular heavenly bodies, thus: — (a) Sun stage, hot enough to emit light, — like our sun; (b) Molten stage, hot but lightless, — like our Neptune, Uranus, Saturn and Jupiter; (c) Solidifying stage, solid surface formed; (d) Terraqueous stage, — like our earth; (e) Terrestrial stage, with oceans disappeared, — like our Mars; (f) Dead stage, with air departed, — like our moon. The solar-system planets are known to us because of the extraordinary strength of our sun's light, which they receive and reflect back. But countless dark bodies of all the different kinds "b" to "f", not near enough for our sun thus to search them out with bull's-eye-lantern as it were, must exist and move invisible to us. As far as our human reasoning can teach us, the universe must be one vast cemetery of unlit worlds, whose duration of existence in what we call life has been as nothing compared with their apparently eternal duration in death.

Applying this great analogy to a lesser subject, it is equally a popular fallacy to suppose that the composers' names recognized in contemporary concert-rooms and opera-houses comprise the whole of eminent music. In the case of those born in the present days of cheap publication, it is approximately true tbat only the fittest comes to the front and survives; but as the years go backwards this doctrine becomes less and less infallible, and looking as much as 200 years back it may be said that there are vast stores of music unknown quite as good as the music known. Before the sway of the musical printing-press, many other things besides fitness caused survival.

Generosity, as much as abstract love of antiquarianism, has inspired a recent movement on the continent towards exhuming fine music practically dead quia vate caret. Five series of collected and selected "Monuments" (Denkmäler) of ancient music down to XVIII century are since 15 years back in course of publication on the continent, by subscription and with some Government support, for (a) Germany generally, (b) Bavaria apart, (c) Austria, (d) Italy), (e) Spain. They are score-publications of specially representative ancient vocal and instrumental works, mostly reprints of old publications (modernized in form-presentation, e.g. ancient notation changed to modern, basso continuo filled in, separate parts converted into score, etc.), but in some cases now first printed from MS. —— For particulars of each of these series, see Grove's Dictionary, new edition. For "a", general editor R. von Liliencron, see article Denkmäler deutscher Tonkunst; for "b" general editor Adolf Sandberger, see same article; for "c", general editor Guido Adler, see same article; for "d", editor Luigi Torchi, see article Arte musicale in Italia; for "e", editor Felipe Pedrell, see article Hispaniae schola musica sacra. Publishers are Breitkopf and Härtel in each case; along with Artaria for "c", Ricordi for "d", and Pujol for "e". —— Then there are the Breitkopf and Härtel complete editions of such composers as Palestrina 1514—1594), Orlando di Lasso (1532—1594), Victoria (c. 1540—1613), Sweelinck (1562—1621), Schütz (1585—1672), Schein (1586—1630), etc. —— France has never lost touch with its ancient style, nor as far as its church music

Digitized by Google

is concerned has England; but in each case a large amount still remains buried. —— It need not be said that attention to musical history is among the main objects of the International Musical Society.

Moreover, generosity apart, the results are of practical present-day advantage, in enlarging actual repertoire. While opinions may differ as to whether other music of such ancient date can afford much interest to modern ears, there is no question about this in the case of vocal-music and organ-music. We may be still progressing in instrumental music, but in these last two departments we have almost certainly passed the zenith, — a fact which modern ears are ready to recognize. With a view to helping forward practical revivals, this Journal has since December 1904 devoted many pages ("Aufführungen älterer Musikwerke") to registering those that take place, under the heads of work-title, locality, and name of performing society.

The fact remains, that "Denkmäler", Complete Editions, and all similar publications, are for the most part in large-sized score-form only, which is suitable for savants and conductors, but practically useless to performers. For the latter are required either small compressed scores, or parts, as the case may be. To publish these promiscuously or in block is not practicable, but Messrs. Breitkopf and Härtel announce the opening of a central agency for systematizing the subject and approaching it tentatively.

That is to say, for all works already published in score by themselves they propose to issue parts, in manuscript, multiplied manuscript, or print. They will also shortly publish a general "Musical Renaissance" catalogue. They are also ready to come to terms about taking over any MS. parts of this nature which have already been prepared and used locally. Though aiming immediately at German works, the agency may yet be extended to those of other countries. All this depends somewhat on the support of conductors or societies.

(Page 87.) *The Violoncello.* Angul Hammerich (18 St. Blichersvej, Copenhagen) notices historical and technical work by A. Rüdinger, late solo V.cello in Danish Court-orchestra, once pupil of F. W. L. Grützmacher (1832—1903). An original English historical monograph on the V.cello is at VII, 503—511, September 1906.

(Page 91.) *Lettish Folksongs.* Hjalmar Thurén (18 Rathsackvej, Copenhagen) notices a Riga collection of 100 folksongs (Lettish and German words with ancient tunes) from the Russian Lettish provinces of Esthonia, Livonia, and Courland, south of Finland. This is a fraction of what exist.

(Magazine, VIII, p. 467, June 1907.) *Summary of the Genesis of the Church-Song.* By Dr. Adolf Thürlings, Rector of the High School, Berne. — The "Church Song" was treated by the ancient church as an integral part of its liturgy. It was designed to fill up pauses in the recitation of parts of Holy Scripture; and had in the first place the form of a "Responsorial Song", or solo-melody interrupted at intervals by a short congregational refrain. A later development was the Antiphon, where the congregation itself, divided into two alternating choirs, took the whole melody. Still more popular groups of songs arose from a developed form of the Prayer and the Recitation. Thus, the old penitential cry of the congregation, "Kyrie Eleeison", was sung at an early date; and thereafter the song-forming tendency showed itself in connection with more or less all prayers and recitations. Hymns entered through Ambros at Milan, and these in their most

Digitized by Google

popular form took a firm footing; becoming in fact one of the chief ferments which bred the Church "Lied". — The compact texture of the cultivated "Gregorian" Code held its own for centuries. Then appeared formations which led to its slow decomposition, e. g. the "Sequences". But yet again, while such a form affected the ancient style at a single point only, i. e. at the prolonged close of the "Hallelujah", the XII century and onwards saw an entire "new music" asserting itself in almost every section of the service, with a tendency to break up the ancient structure from within, — the music of polyphony and the measured note. Starting from an insignificant foundation, musica mensurata built itself up to the prodigious height of the classical contrapuntal system. The Church Song however lost pari passu its character of integral part, and became only the ornament, of the liturgy. The Reformation produced the new-era hymn, the Church "Lied"; and thereafter arose a rich Lied-anthology of high artistic importance. Herein it is to be observed, that if the strophic structure on the one hand introduced some risk of monotony, the broader art-forms on the other hand strove towards completeness. Bach's church-cantatas may strictly be called church music, but the same cannot be said of his "Passions" or his B minor Mass; any more than it can be said of a concert-form Missa Sollennis by Beethoven or Liszt. The reason is that herein the performers represent no real liturgic congregation.

Yearly Subscription for complete Monthly Journal, Quarterly Magazine, and General Index (about 1350 pages, 20/. The same for Journal only, 10/. Anyone who contemplates subscription can obtain specimen copies on applying to Messrs. Breitkopf and Härtel, 54 Great Marlborough Street, London, W.

PAUL WERNER PIANOS

These high grade instruments are on view at our show rooms, as below.

Inspection cordially invited.

MANNBORG HARMONIUMS

These high grade instruments are on view at our show rooms, as below.

Inspection cordially invited.

BREITKOPF & HÄRTEL

54, Great Marlborough Street, Regent Street

LONDON W.

Digitized by Google

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT

Heft 2. **Neunter Jahrgang.** **1907.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 ℳ. Anzeigen 25 ₰ für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen 15 ℳ.

Beethoven's Mödlinger Tänze v. J. 1819.

Bei wenigen Komponisten liegt die Gesamtheit ihres Schaffens so offen übersichtlich vor wie bei Beethoven, von dem wir sogar durch Skizzenbücher vielfach die Entstehung der einzelnen Werke bis in die primitivsten Stadien zurückverfolgen können, wie überhaupt bei keinem zweiten Meister. Diese Skizzenbücher und ferner die Briefe, für die letzten neun Jahre auch die Konversationshefte machen uns sogar mit manchen Werken bekannt, die wohl geplant, aber überhaupt nicht ausgeführt worden sind. Auch die harmlosesten Kleinigkeiten sind erhalten, denen man bei aller Verehrung des großen Genius eigentlichen Kunstwert ohne Scheu absprechen darf, so z. B. vielen der Scherzkanons, die aus den Briefen auch in die biographischen Werke übergegangen sind.

Unter solchen Umständen ist es gewiß sehr merkwürdig, daß aus der reifsten Zeit des Meisters, der Zeit der letzten Klaviersonaten und der *Missa solemnis*, in welcher die Zahl der überhaupt geschriebenen Werke sehr beschränkt ist, doch ein Werk von anscheinend gar nicht unbeträchtlichem Umfange verloren gegangen sein soll, nämlich eine größere Anzahl Tänze für ein Ensemble von sieben Instrumenten, die Beethoven nicht etwa nur skizziert, sondern auch im Detail instrumentiert, wahrscheinlich sogar selbst in Stimmen ausgeschrieben hat. Man wäre versucht, demjenigen, der uns von diesem Werke berichtet — Schindler — zu mißtrauen, das ganze für ein Märchen zu halten, wenn nicht Schindler's Glaubwürdigkeit gerade für die Zeit seit 1819 durch die neueren biographischen Forschungen bestätigt wäre. Die Art, wie Schindler über die Entstehung dieser Tänze und auch über ihren Verlust berichtet, ist so bestimmt und detailiert, daß keiner der Verfasser ausführlicher Beethoven-Biographien (ausgenommen, wie es scheint, Frimmel) den Bericht ignoriert hat (vgl. Lenz, Beethoven III, 346 und V, 414, Marx, Beethoven II, 107, Anm., Nohl, Beethoven III, 855, Thayer, Beethoven III, 43f., IV, 176, Wasielewski, Beethoven II, 245). Schindler berichtet zweimal über diese Angelegenheit, zuerst in der einbändigen Biographie v. J. 1840, S. 116f.:

Digitized by Google

»Auch willfahrte er (Beethoven) im Sommer 1819, als er eben mit der Komposition des *Credo* (der *Missa solemnis*) beschäftigt war, den wiederholten dringenden Bitten einer aus 7 Mitgliedern (!) bestehenden Musikgesellschaft, die damals in einem Gasthofe in der Briel bei Mödling zum Tanze zu spielen pflegte, und schrieb einige Partien Walzer für sie, die er selbst auch in die einzelnen Stimmen aussetzte. Des auffallenden Kontrastes wegen, wie sich ein großes Genie zu gleicher Zeit in den höchsten Regionen musikalischer Poesie und zugleich auch im Tanzsaale bewege, forschte ich einige Jahre darauf, als der Meister einstmals dieses Umstandes wieder erwähnte, diesen leicht beflügelten Horen nach; allein jene Gesellschaft hatte sich unterdessen zerstreut und so blieb alles Nachsuchen vergebens. Auch Beethoven hatte die Partitur dieser Walzer verloren«.

Ausführlicher kommt er auf die Angelegenheit zurück in der zweibändigen Biographie von 1860, S. 156, gelegentlich der Besprechung der ländlichen Tanzmusik in der Pastoralsinfonie:

»Sogar mit österreichischer Tanzmusik hatte er sich versucht; indeß wollten die Spielleute diesen Versuchen das österreichische Bürgerrecht nicht zuerkennen. Der letzte Versuch datiert aus dem Jahre 1819 und fällt wunderlicherweise inmitten der Komposition der *Missa solemnis*. Näheres darüber, das auf geradem Wege zur Pastoralsymphonie zurückführt, wird nicht unwillkommen sein.

Im Gasthofe »Zu den drei Raben« in der »vorderen Brühl« bei Mödling, spielte seit langen Jahren eine Gesellschaft von sieben Mann. Diese war eine der ersten, die den vom Rheine gekommenen jungen Musiker die Nationalweisen der neuen Heimat unverfälscht hören ließ. Man machte gegenseitig Bekanntschaft und alsbald wurden für dieselben einige Partien »Landler« und andere Tänze komponiert. Im oben genannten Jahre (1819) hatte Beethoven wiederum dem Ansuchen dieser Gesellschaft willfahrt. Bei der Überreichung des neuen Opus an den Chef der Gesellschaft in Mödling war ich anwesend. Der Meister äußerte unter Andern in heiterster Stimmung: er habe diese Tänze so eingerichtet, daß ein Musiker um den andern das Instrument zuweilen niederlegen, ausruhen oder schlafen könne. Nachdem der Fremde, voller Freude über das Geschenk des berühmten Komponisten sich entfernt hatte, frug Beethoven, ob ich nicht bemerkt habe, wie die Dorfmusikanten oft schlafend spielen, zuweilen das Instrument sinken lassen und ganz schweigen, plötzlich erwachen, einige herzhafte Stöße oder Striche aufs Gerathewohl, doch meist in der rechten Tonart, thun, um sogleich wieder in Schlaf zu fallen — in der Pastoralsymphonie habe er diese armen Leute zu kopieren' versucht.«

Hier ersehen wir also, daß Beethoven nicht nur 1819, sondern auch schon früher einmal, wie es scheint in der ersten Wiener Zeit, für die gleiche Gesellschaft von sieben Personen Wiener Tänze (Landler und andere) geschrieben hat. Daß auch diese verloren gegangen, sagt Schindler nicht; vielleicht wird man annehmen dürfen, daß dieselben, wenn auch nicht in ihrer ursprünglichen Gestalt (für sieben Instrumente), so doch in vereinfachter Bearbeitung (für Klavier oder für zwei Violinen und Baß) oder in verstärkter Instrumentierung auf uns gekommen sind in dem einen oder andern der erhaltenen Tanzgebinde, etwa den 1795 im Klavierarrangement und 1798 in Stimmen gedruckten XII Redouten-Menuetten und XII Redouten-Deutschen (Thayer, Chronol. Verz. 36 und 37). Für die Tänze von 1819 ist ausgeschlossen, daß wir sie unter den erhaltenen Arrangements für andere Besetzung zu suchen haben, da Beethoven die »Partitur verloren« und sein Wunsch, die Tänze wiederzuerlangen, sich als unerfüllbar herausstellte (s. Schindler's 1. Bericht). Wenn sie nicht ganz untergegangen sind, werden sie daher in der Originalgestalt für sieben Instrumente noch irgendwo existieren. Natürlich ist es müßig, sich Gedanken

Digitized by Google

zu machen, wie es geschehen konnte, daß der glückliche Besitzer dieses wertvollen Schatzes denselben so geheim hielt, daß derselbe gänzlich unauffindbar wurde. Gewiß wäre es von allerhöchstem Interesse, Tänze kennen zu lernen, wie sie Beethoven zwischen der achten und neunten Sinfonie, in der Zeit der Diabelli-Variationen, geschrieben. »Die mögen eigen ausgeschaut haben! Daß man sie auffände!« ruft Lenz aus (III, 346).

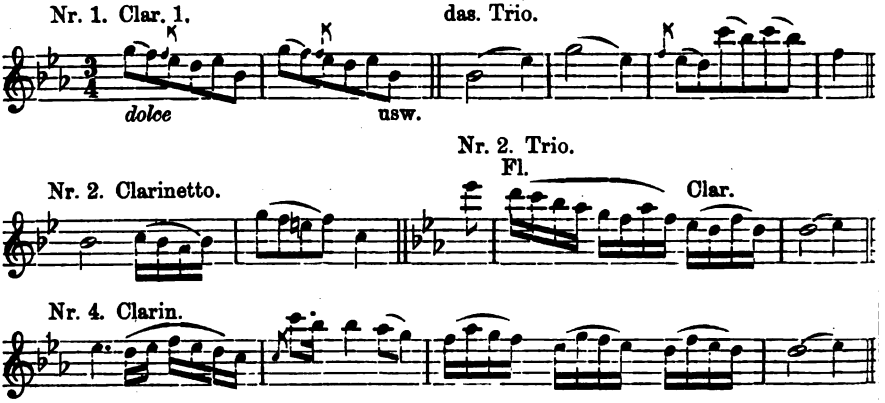
Wenn ich nun diese seit bald neunzig Jahren verschollenen Tänze gefunden zu haben glaube und als solche die im Archiv der Thomasschule zu Leipzig in anonymen Stimmheften erhaltenen 4 Walzer, 5 Menuette und 1 Laenderer soeben bei Breitkopf und Härtel herausgegeben habe, so bedarf das natürlich einer Begründung. Was berechtigt mich, den Namen des Großmeisters auf dieses Heft zu setzen?

Es sind bereits mehrere Jahre vergangen, seit ich unter den verstaubten und berußten alten Musikalien der Thomasschule diese unscheinbaren 10 Stimmhefte fand: *Flauto 1⁰*, *Flauto 2⁰*, *Clarinetto 1⁰*, *Clarinetto 2⁰*, *Corno 1⁰*, *Corno 2⁰*, *Fagotto solo*, *Violino 1⁰*, *Violino 2⁰*, *Basso*; Format: 18 cm hoch, 15 cm breit, starkes, etwas rauhes, gelbliches Papier mit rastrierten Linien, die Tänze 1—10 von derselben Hand sauber und deutlich geschrieben, Nr. 11 vielleicht von anderer, etwas flüchtiger Hand nachgetragen. Von Beethoven selbst sind diese Stimmen nicht geschrieben, sondern anscheinend von einem berufsmäßigen Kopisten, etwa dem »Chef« der Gesellschaft, der wohl so vorsichtig gewesen sein könnte, nicht die autographen Stimmen von Beethoven's Hand aufzulegen. Nr. 11 setzt übrigens nicht unbedingt einen anderen Schreiber voraus, ist nur schneller geschrieben und mit etwas blasserer Tinte (die 1. Violinstimme ist sogar sicher von derselben Hand). Das ganze Aussehen der Stimmen weist auf die Zeit von 1820—30, auch das Wechseln der Abkürzungen: *fo.* und *f*, *po.* und *p*, *mfo.* und *mf* entspricht dem. Die derb mit Bolus dem oben aufliegenden Hefte der 1. Violine aufgeschriebene Bibliotheksnummer 786 findet sich ebenso auf dem letzten Blatt der zu unterst gelegenen Fagottstimme mit Blei. Ich finde unter den Noten der Thomasschule von derselben Hand die Nummern 840 und 843 auf Kopien einer Ouvertüre von Reichardt und einer Sinfonia von Pascucci, geschrieben von J. Ph. Chr. Schulz, der 1810—27 Dirigent der Gewandhauskonzerte war. Die Tänze werden sich also wohl sicher unter dessen Musikalien befunden haben, die laut testamentarischer Verfügung in den Besitz der Thomasschule gelangten. Nicht ausgeschlossen ist übrigens, daß auch die Kopie der Tänze von Schulz's eigner Hand herrührt (eine auffallende Form des *ff* stimmt haarscharf überein). Das alles weist freilich vorläufig gar nicht auf Beethoven, widerspricht aber doch auch seiner Autorschaft nicht.

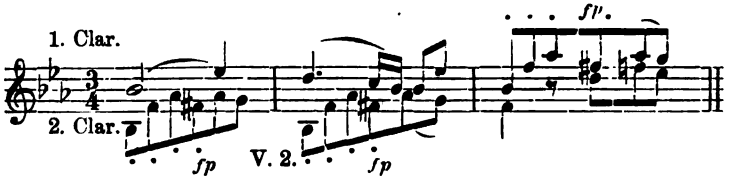
Die schon bei flüchtiger Durchsicht auffallende melodische Schönheit und distinguierte Haltung der Tänze veranlaßte mich, sofort nach ihrer Auffindung eine Partitur anzufertigen. Die Spartierung aber ließ mich staunen über die raffinierte Instrumentierung, den fortgesetzten auffallenden Wechsel des Ausdrucks und die in jeder Beziehung den höchsten Anforderungen genügende Gediegenheit der Gesamtfaktur. Daß ich Werke eines Meisters erster Qualität vor mir hatte, war mir zweifellos. Ich machte mir nun zunächst ein Klavierarrangement und gab die Nummern 1—9 bei Beyer und Söhne in Langensalza unter dem Titel »Wie unsere Urgroßeltern tanzten« heraus, indem ich zugleich durch einen Aufsatz »Wer kennt den Komponisten?« die Aufmerksamkeit weiterer Kreise zu erregen suchte, um bestimmtere An-

Digitized by Google

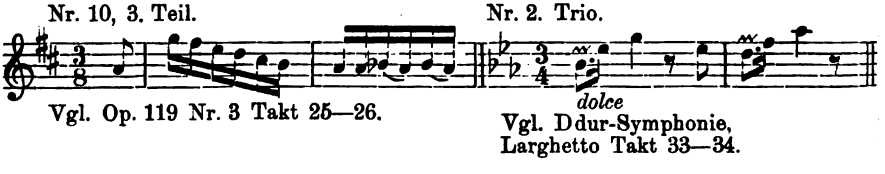
haltspunkte für die Autorschaft zu finden. Meine anfängliche Idee, daß C. M. von Weber der Komponist sei, gründete sich darauf, daß bei diesen Tänzen eine Partitur von Weber's »Maiblümelein-Walzer« lag, mit der Aufschrift »Gotha 1812« (nicht autograph) und daß ein paar Wendungen nach Weber klangen, nämlich:



Die mir auf mein Ersuchen von Herrn Prof. Dr. Kopfermann freundlichst zur Vergleichung gesandten »Favoritwalzer der Königin Marie Louise von Frankreich« aus Jähns' Sammlung überzeugten mich aber schnell, daß Weber's Art, Tänze zu instrumentieren, so stereotyp und wechsellos war, daß er als Autor nicht in Frage kommen kann. Ich sprach daher bereits in dem oben angeführten Aufsatze die Ansicht aus, daß man wohl an Beethoven denken müsse. Daß von Beethoven Tänze verloren gegangen sind, war mir damals noch nicht bekannt; wohl aber hatte ich bemerkt, daß das Menuett Nr. 5 in der ersten Violinstimme oben in der Ecke den Vermerk **d. B.** trug und daß die ersten Takte des 2. Teils dieser Nummer das Hauptmotiv von Beethoven's Bagatelle Op. 119, Nr. VII verarbeiten:



Später bemerkte ich noch ein paar derartige Anklänge, nämlich:



Vgl. Op. 119 Nr. 3 Takt 25—26.

Vgl. Ddur-Symphonie, Larghetto Takt 33—34.

überhaupt sprach aber für mich mehr und mehr aus der ganzen Diktion Beethoven's Individualität. Das fortgesetzte Übergehen der Melodieführung von einem Instrument an ein anderes, schroffe Akkorde der Streicher auf schlechte Taktzeiten, echt Beethoven'sche barsche Baßmotive, *crescendi* mit

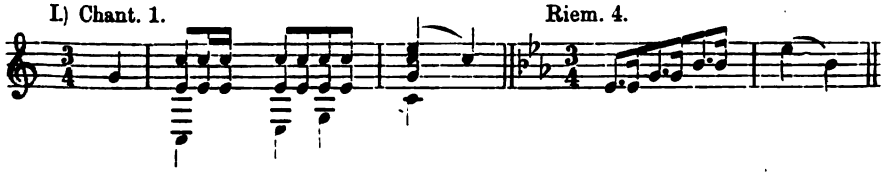
Digitized by Google

p subito, die ganz exzeptionelle Noblesse der Gesamterfindung, der Überreichtum an Ideen schlossen die Annahme eines andern Autors geradezu aus. Mein zuletzt allein übrig bleibendes Bedenken, daß doch unmöglich ein so die höchste Reife verratendes Werk Beethoven's unbekannt geblieben sein könnte, schwand aber, als ich endlich Schindler's Notizen las.

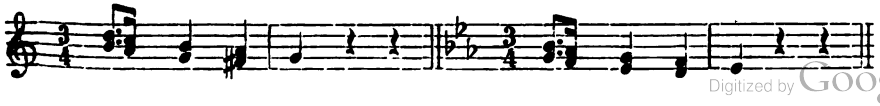
Die beiden Anklänge an die Bagatelle Op. 119 erklären sich nun bestens dadurch, daß gerade 1819 diese teils neu komponiert (7—11), teils zusammengestellt wurden (1—6); daß Beethoven das hübsche, tanzartige Motiv aus der D dur-Sinfonie noch einmal in die Feder lief (natürlich mit ganz anderer Weiterführung), ist auch wohl begreiflich; entwickelte er doch noch ein paar Jahre später aus dem Trio des Scherzo derselben Sinfonie dasjenige des Scherzo der Neunten (vgl. Nottebohm, II. Beethoveniana, S. 160)! Daß ein Komponist, auch der vielseitigste und ideenreichste, gelegentlich an sich selbst anklingt, ist ja nichts neues; ich wüßte auch für Beethoven noch mancherlei Fälle, beschränke mich aber auf solche, die hier zur Sache gehören.

Wir wissen von Schindler, daß die »österreichischen Spielleute« Beethoven's Tänzen das Bürgerrecht nicht zuerkennen wollten. Das sagt Schindler natürlich nur betreffs der älteren Versuche; ob er die von 1819 überhaupt zu hören bekommen, meldet er nicht, es ist aber nicht wahrscheinlich. Vielleicht haben die »Spielleute« bei Durchspielen dieser letzten Tänze ihre Ansicht geändert. Vergleicht man nun diese (die von mir gefundenen) mit den älteren, so stößt man in letzteren wohl auf gemeinsame Züge, aber eine noch ungelenke Technik. In den XII Menuetten und den XII Deutschen von 1795 ist in der Tat dem jungen Rhenanen der wahre Geist des Wiener Tanzes noch nicht aufgegangen; bald zwingt er sich zu übermäßiger Simplizität, wiederholt fortgesetzt ein Motiv mit überbescheidenem Wechsel zwischen Tonika und Dominante, meist noch obendrein mit unbeweglichem Musettenbaß, bald bringt er auffallende Harmoniewirkungen, die nicht in die Umgebung hineinpassen. Auch die von J. Chantavoine 1903 für Klavier und 1906 in Partitur und Stimmen nach den 1872 von A. von Perger im Archiv des Künstlerpensionsinstituts in Wien aufgefundenen Orchesterstimmen (MS. 16925 der Wiener Hofbibliothek) herausgegebenen 12 Menutten v. J. 1799 sind zwar weit entfernt von der vollendeten Faktur der von mir gefundenen, aber doch welche Fülle eng verwandter, wenn nicht identischer Ideen! Eine kleine Auslese wird Interesse finden (Chant. = Chantavoine's Ausgabe, Riem. = die meinige):

I.) Chant. 1. Riem. 4.

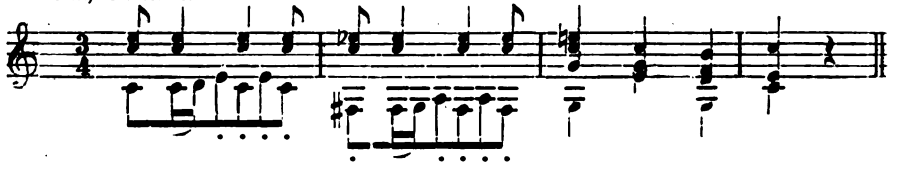


II.) Chant. 1. Riem. 5 (auch 7 [in B dur] u. 9 [in G dur]).

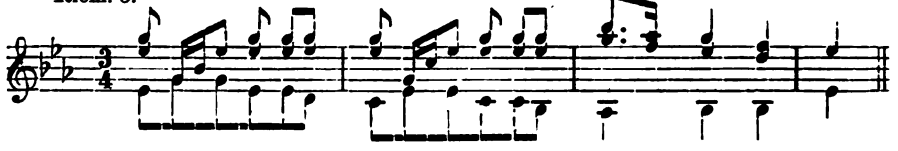


Digitized by Google

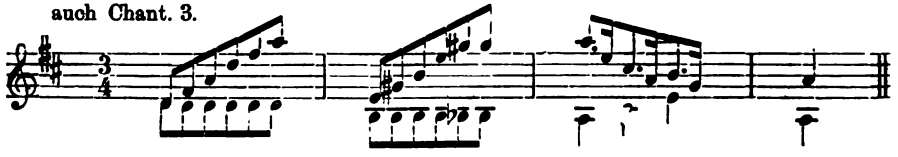
III.) Chant. 1.



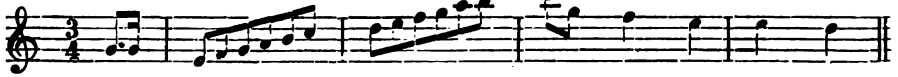
Riem. 5.



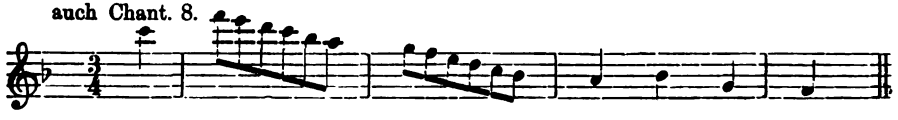
auch Chant. 3.



IV.) Chant. 1.



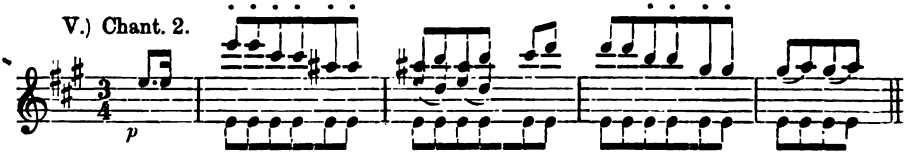
auch Chant. 8.



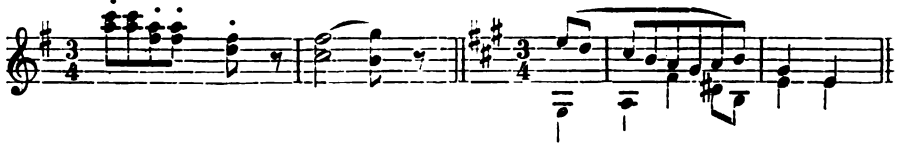
Riem. 10.

Vgl. auch die Bagatellen Op. 33 II und Op. 119 VIII.

V.) Chant. 2.

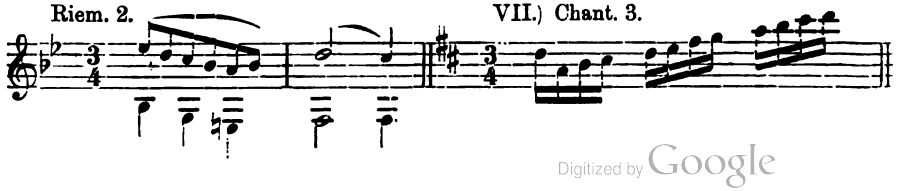


Riem. 9.



VI.) Chant. 2.

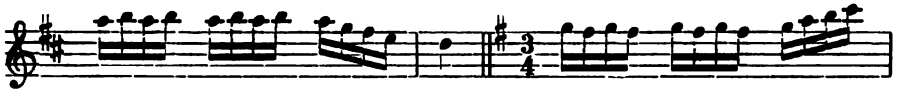
Riem. 2.



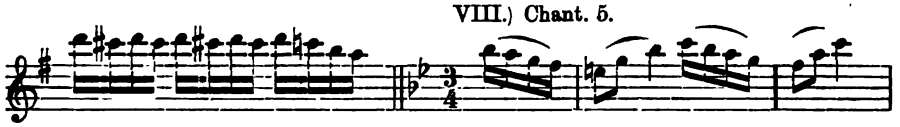
VII.) Chant. 3.

Digitized by Google

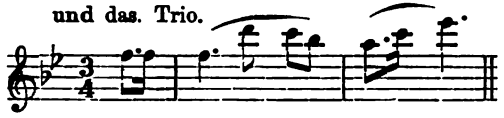
Riem. 9.



VIII.) Chant. 5.

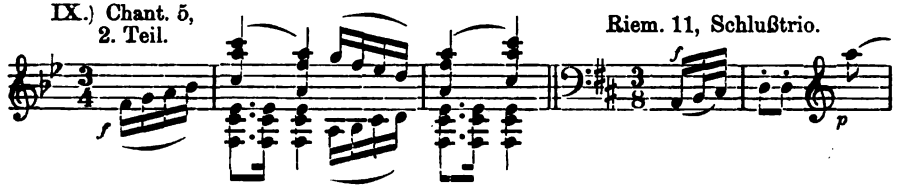


und das. Trio.



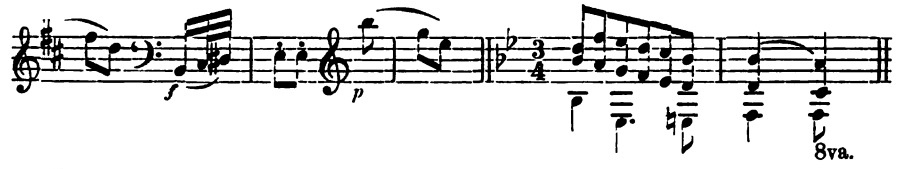
Vgl. dazu oben die Reminiszenz aus der II. Sinfonie.

IX.) Chant. 5, 2. Teil.



Riem. 11, Schlußtrio.

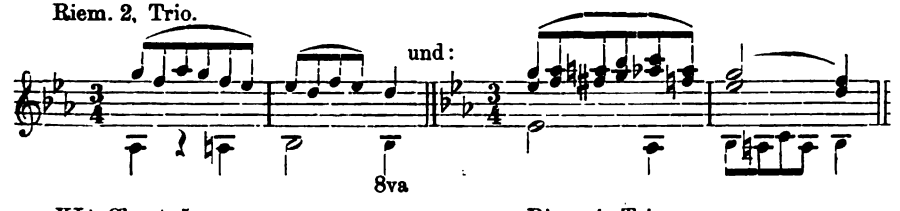
X.) Chant. 5, Trio.



8va.

Riem. 2, Trio.

und:

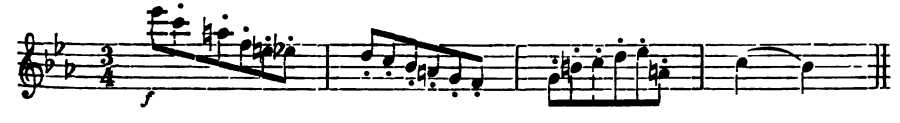


8va

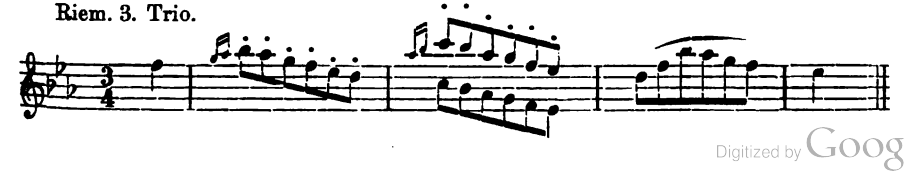
XI.) Chant. 5.

Riem. 4. Trio.

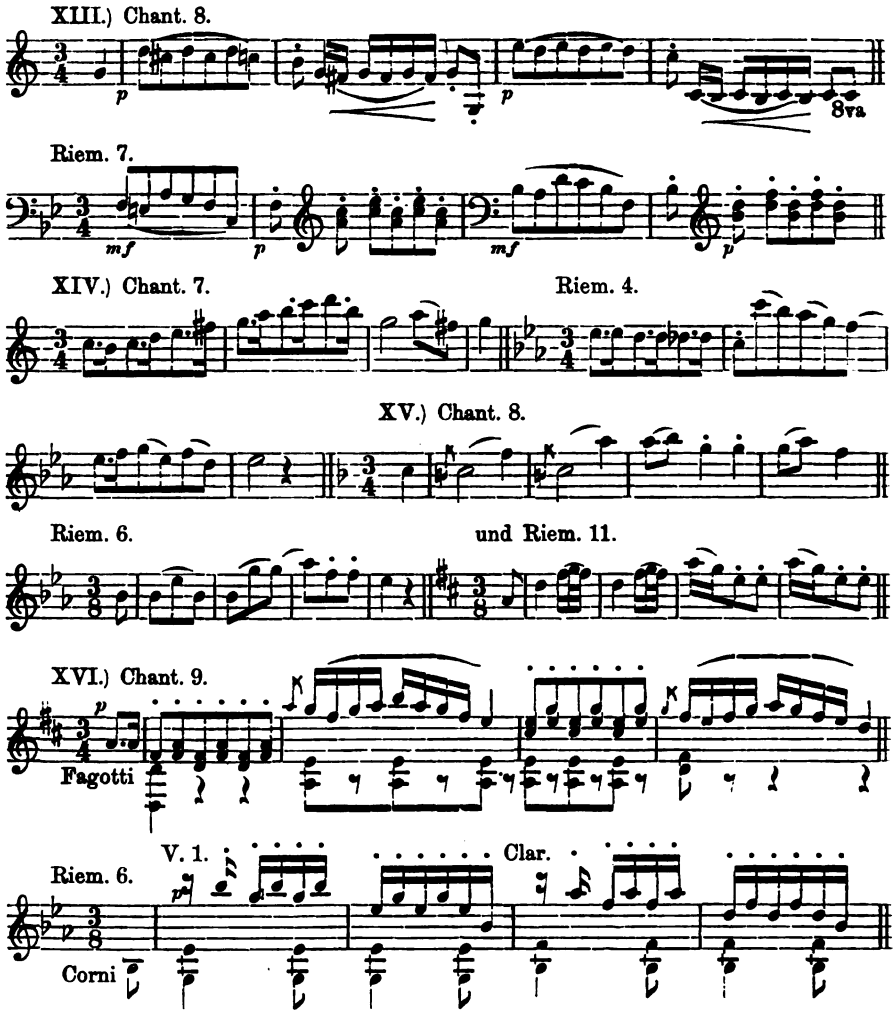
XII.) Chant. 6.



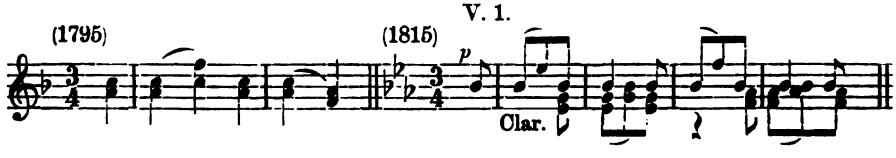
Riem. 3. Trio.



Digitized by Google



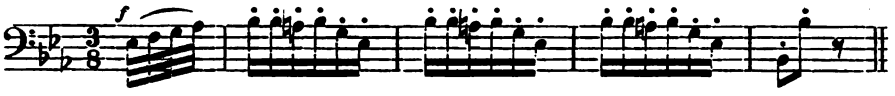
Auch die erste der 1814 bei Träg erschienenen 6 Allemanden (Ges.-Ausg. Suppl. S. 360), welche durch eine Skizze von 1795 belegt ist (Nottebohm, II. Beethov., S. 221), lebt in verfeinerter Gestalt in dem Ländler Nr. 6 fort:



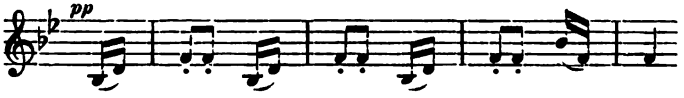
Ich verzichte darauf, den Nachweis der Anklänge an andere Werke Beethoven's zu erschöpfen und betone nochmals, daß der stärkste interne Beweis für die Autorschaft Beethoven's gerade in Momenten liegt, welche nicht Reminiszenzen, sondern originale Einfälle ad hoc sind. Dahin rechne ich

Digitized by Google

z. B. den jovialen Baß des 2. Teils des Länderer Nr. 6 (1. u. 2. Violine 8va. alta):



aber auch das neckisch-heimliche *pp unisono* der Streicher in dem Länderer Nr. 8, das sicher der Volksmusik abgelauscht ist:



Der auf der Höhe stehende Meister von 1819 hat nicht mehr nötig, zu versuchen, im Wiener Stile Tänze zu schreiben, noch weniger aber durch harmonische Kühnheiten sich hervorzutun; vielmehr schreibt er im Vollbewußtsein seiner Künstlerschaft frisch und keck — wahrscheinlich ohne jede Skizze — was ihm einfällt, aber mit strenger Einhaltung der dem Tanze unentbehrlichen strengen Ordnung der Perioden. Was dabei herauskommt, ist schlechterdings mustergiltig. Freilich, wer etwa in den Tänzen nach Reflexen seiner bittern Lebensschicksale sucht, der wird sich sehr wundern über die wahrhaft olympische Heiterkeit und den herzhaften Frohsinn, der in diesen reizenden Phantasiegebilden herrscht. Diese glückliche Seite seines Temperaments hat eben der Meister sich bis in die letzten Leidenstage gerettet; nicht nur in lustiger Gesellschaft beim Wein, sondern vor allem beim Schaffen vergaß er die Misere des Daseins und genoß ungetrübt das Glück sonnenheller Stunden. Wie hätten auch sonst der erste Satz der As dur-Sonate, die Variationen von Op. 111, die Mittelsätze der neunten Sinfonie und alle die herrlichen Gesänge der letzten Quartette entstehen können? Wegen der echten Daseinsfreudigkeit dieser Tänze wird man also ihre Echtheit nicht anzweifeln wollen.

Der scherzhaft motivierende Hinweis Beethoven's auf das wechselnde Pausieren der Instrumente (in Schindler's zweitem Bericht) fällt schwer ins Gewicht für die Echtheit. Und zuguterletzt ist doch auch die Siebenstimmigkeit derselben (nur Nr. 2 ist achtstimmig, das 2. Horn aber zur Not entbehrlich) ein sehr bedeutsames Argument, um so mehr, als anderweite Tänze Beethoven's für 7 Stimmen fast gar nicht erhalten sind (nur Nr. 7, 8, 10 und 11 der 12 Kontratänze für Orchester sind siebenstimmig). Aber wie man auch über alle meine Begründungen denken möge — ich bitte vor allem, zuerst mit unbefangenem Sinne die hohe Schönheit dieser Tänze zu genießen und sich dann erst die Frage vorzulegen, ob sie von Beethoven sind oder nicht!

Leipzig. **Hugo Riemann.**

A propos des protecteurs de Jean-Marie Leclair l'aîné.

Les notes qui suivent ont pour but de compléter et de rectifier quelques détails relatifs aux protecteurs de Jean-Marie Leclair l'aîné, que nous avons donnés dans l'article consacré à ce violoniste (IMG. Sammelband de Janvier 1905).

Digitized by Google

Nous exposions d'abord les raisons qui nous faisaient mettre en doute la protection dont, selon Fétis, Mme de la Mésangère aurait entouré le musicien lyonnais dans sa jeunesse, et nous montrions qu'en l'occurrence, il ne pouvait être question de la marquise de Fontenelle. Restait donc l'hypothèse en vertu de laquelle ce rôle de protectrice serait revenu à l'une des belles-filles de celle-ci.

L'une d'elles, en effet, Anne-Elisabeth Bourret (et non pas Bonnet, ainsi qu'on l'a imprimé par erreur), mariée le 26 juillet 1713 à Antoine Scott de la Mésangère, maître d'hôtel du roi, s'adonna passionnément à la musique. Elève du grand Couperin, pour le clavecin[1]), et, au dire de La Borde, de Bournonville pour l'accompagnement, Mme de la Mésangère pris une part active à l'établissement des concerts Crozat. On la trouve mêlée de très-près à la plupart des manifestations musicales qui marquent les débuts du règne de Louis XV, et ce qui a pu faire supposer qu'elle s'était intéressée à Leclair, c'est que les artistes ne s'adressaient pas à elle en vain. Un jeune musicien, du nom de Simon, fut élevé par ses soins. Devenu maître de clavecin, il témoignait sa reconnaissance à sa bienfaitrice en lui dédiant des »Pièces de clavecin dans tous les genres, avec et sans accompagnement de violon, qui parurent en 1761 et dont les Affiches, annonces et avis divers du mois d'août de cette année annoncent la publication: «chez l'auteur, à l'entrée du faux-bourg Montmartre, et à l'hôtel de Madame la marquise de la Mésangère, près le boulevart[2])».

Les Affiches se répandaient en éloges sur l'œuvre et sur l'auteur qui, «très jeune encore», réunissait au talent du compositeur, celui «d'enseigner avec toute l'intelligence possible[3])».

Ainsi donc, Mme de la Mésangère a protégé des artistes, mais il semble plus que douteux qu'elle ait protégé Leclair. Observons d'abord qu'elle n'aurait pu le faire qu'à partir de la fin de 1713, en raison de la date de son mariage. De plus, elle était presque contemporaine de Leclair, puisque, née le 10 février 1693, elle n'avait que 4 ans de plus que lui. Or, en 1716 Leclair se mariait à Lyon, où il épousait Marie-Rose Castagnié, et où il avait dû résider depuis 1712 pour pouvoir prendre le titre de «maître passementier». Il parait donc difficile d'admettre que Mme de la Mésangère se soit occupée à Rouen du jeune artiste. En outre, aucune œuvre gravée de Leclair n'est dédiée à Mme de la Mésangère. Son 1er Livre de Sonates est adressé à M. Bonnier de la Mosson, et il semble que si Mme de la Mésangère avait rendu quelque service à l'élève de Somis, celui-ci n'eut pas manqué de lui exprimer sa gratitude par la dédicace d'un de ses ouvrages. C'était alors d'usage constant.

Le premier protecteur que Leclair rencontra en arrivant à Paris fut un financier du nom de Bonnier qui, grâce à ses écus, s'était adjugé les titres de Baron de la Mosson Seigneur de Juvisac, d'Aussargues, et de Malbosc. Dans son livre «La vie privée des financiers au XVIIIe siècle», M. H. Thirion a donné de nombreux détails sur la famille Bon-

1) François Couperin, le Grand, a donné le nom de La Mézangère à une pièce de son 10e Ordre (Liv. II).

2) Affiches, annonces et avis divers, 6 août 1761, p. 490 et Avant-coureur, 2 novembre 1761, p. 700.

3) Affiches, etc., Loc. cit.

Digitized by Google

nier[1]); malheureusement, aucun appareil critique n'accompagne cet ouvrage conçu dans une forme purement littéraire, et, partant, de médiocre ressource pour l'érudition. L'article, publié par nous et auquel nous faisons allusion plus haut, contient quelques inexactitudes sur les Bonnier, inexactitudes qui résultent en partie de l'indécision qui régne à l'égard du prénom d'un des représentants de cette famille. Nous allons essayer de les rectifier.

En débarquant pour la première fois à Paris, J. M. Leclair fut attaché à Joseph Bonnier, receveur général des Etats du Languedoc, vieux financier puissamment riche qui habitait rue St. Dominique, hôtel du Lude[2]) où il menait une existence fastueuse qu'il continuait dans ses deux résidences provinciales, le «Pas étroit» à Montpellier, et le château de la Mosson. Joseph Bonnier mourut en 1726, laissant selon Barbier, une fortune de 10 à 12 millions[3]). De son mariage avec Anne Melon, Joseph Bonnier avait eu 2 enfants: un fils fort original, auquel M. Thirion donne les prénoms de Jean Baptiste et une fille Anne-Josephe. Ce fils, Jean Baptiste Bonnier, est complètement passé sous silence dans la notice généalogique que La Chesnaye des Bois a consacrée aux Bonnier[4]), et cette omission n'a pas peu contribué à entraîner de notre part des confusions.

Remarquons d'abord que le 1er Livre de Sonates à violon seul de Leclair, publié en 1723, est dédié à Joseph Bonnier le père. Lorsque Leclair revient à Paris, en 1728, et qu'il débute, avec le succès qu'on sait au Concert spirituel il retrouve en la personne du fils Bonnier, Jean-Baptiste, un nouveau protecteur, et c'est à lui qu'il dédie son 2e Livre de sonates. Il habite alors, hôtel du Lude, rue St. Dominique chez son Mécène; seulement, la question se pose de savoir quel est le véritable prénom de celui-ci.

M. Thirion l'appelle Jean Baptiste, sans citer aucune référence qui étaie cette appellation. Nous l'avons appelé Joseph, en nous basant sur plusieurs documents très précis et très explicites.

Il y a d'abord le contrat du 2e mariage de Leclair, pièce qui porte la date du 8 7bre 1730, et dans laquelle Joseph Bonnier de la Mosson figure à côté de sa sœur Anne Josephe et de son cousin germain Antoine, Conseiller du roi, Président de la Cour des Comptes aides et finances du Languedoc. Il s'agit bien certainement ici du second protecteur de Leclair, protecteur qui a été qualifié, par erreur, d'enfant d'Antoine Bonnier. Il y a ensuite une pièce originale du «Cabinet des Titres» où on peut lire: «Joseph Bonnier de la Mosson, Vicomte de Villeneuve, Baron de la Mosson, Artempde, Balazuc et Mirandol, Seigneur châtelain du Moslay, Capitaine des Chasses de la Varenne des Thuilleries, Pont de St. Cloud, plaines de St. Denis, Billancourt, jeunevilliers et dependances[5])», pièce datée de 1738, et qui s'applique évidemment au fils Bonnier; au printemps de 1731, celui-ci recevait, en effet, du roi l'agrément pour la charge de capitaine des chasses de la plaine de St. Denis, et de «la Varenne des Thuilleries», dont il avait traité avec le Cte de St. Maure[6]).

---

1) H. Thirion: La vie privée des financiers au XVIIIe siècle. Paris, 1895 in 8°.

2) C'est actuellement le n° 244 du Boulevard St. Germain. Cf. de Rochegude: Guide à travers le vieux Paris, p. 248.

3) Journal de Barbier, décembre 1726 (Edition de 1885). T. I. p. 450.

4) La Chesnaye des Bois, III. p. 513. 5) Cabinet des Titres. Ms. 9194, fo. 1. Pièces originales 413. 6) Mercure, juin 1731, p. 1618.

Digitized by Google

Dès le 8 juin 1731, Joseph Bonnier fils tenait sa première audience, en sa nouvelle qualité.

C'est en nous appuyant sur les deux documents qui précédent que nous avons attribué au fils Bonnier le prénom de Joseph, alors que M. Thirion lui donne ceux de Jean-Baptiste.

Quoiqu'il en soit, encore que rien n'empêche que le fils Bonnier ait eu les prénoms de Jean-Baptiste-Joseph, ce personnage mena une existence des plus agitées. Tour à tour colonel du régiment Royal Dauphin, puis trésorier en succession de son père, et enfin bailli et capitaine des chasses de la Varenne des Tuileries, il aimait les curiosités dont il possédait un remarquable cabinet. Gersaint dressa en 1745 le catalogue de cette précieuse collection [1]).

Mais Bonnier n'aimait pas que les bibelots; il eut une liaison retentissante avec Mlle Petitpas, la chanteuse de l'Opéra, et à la suite d'un scandale public, fut excommunié avec elle à Montpellier par l'évêque Colbert. En 1739, il donnait une fête somptueuse en l'honneur de sa maîtresse [2]) et, après la mort de celle-ci, il la remplaçait par Mlle Dufresne.

Courtisée par MM. de Nesles et de Forcalquier, sans doute en raison de sa dot princière (1,700000 Livres), la sœur de Jean-Baptiste, Anne-Josephe Bonnier, éconduisit ces prétendants, et finit par épouser le Duc de Chaulnes. Mme du Deffand l'appelait «le petit lingot d'or». Du reste le ménage Chaulnes ne fut pas heureux, et après la mort de son mari, Anne Josephe Bonnier, bien qu' âgée de 65 ans, convola en secondes noces avec un maître des requêtes nommé M. de Giac. C'était une écervelée [3]).

En résumé, J. M. Leclair, eut d'abord comme protecteur le vieux Joseph Bonnier, et après la mort de celui-ci, survenue en 1726, son fils Joseph ou Jean-Baptiste, dont le beau frère (Chaulnes) constitua au musicien une renté viagère de 800 Livres, le 9 7bre 1745 [4]).

Le dernier protecteur de Leclair, Antoine Antonin, Duc de Gramont, connaissait le violoniste depuis «sa plus tendre enfance». C'est ce qui résulte de la lettre qu'il écrivit au Lieutenant de police, le 5 Novembre 1764, au cours de l'information judiciaire qui suivit l'assassinat de Leclair, lettre où il est question du neveu du musicien, François Guillaume Vial et du jardinier Jacques Paysant; nous la transcrivons ci-après:

«Javois eu l'honneur de passer chez vous, monsieur, pour vous parler au sujet de lassasin de M. le Clair et nayant pas eu le bonheur de vous trouver, je viens vous faire part de ce que javois à vous dire; il m'est revenu par le neveu de M^r^ le Clair que son jardinier avoit dit au comissairre Guiot dans ses interogations qu'il mavoit veu plusieurs fois avec M. le Clair et que nous avions beu souvent tous les trois à déjeuner. Je nay jamais été chez M. le Clair que 2 fois ou je nay jamais beu ni mangé; en outre, une pareille compagnie nest pas feite pour moy. De plus, Depuis 7 à 8 ans je ne bois que de leau, un home qui pour sacrocher où il peut dit ce quil luy vient dans la tête est un home à se méfier. Javois fait dire au comissaire, Guiot que cet home devant moy seroit, je crois, fort embarrassé et que cela seroit peut-être util pour découvrir le tout, ce que je désirerois

1) Thirion, Loc. cit. pp. 63, 64.
2) Thirion. Loc. cit.
3) do. p. 67.
4) Voir notre article de janvier 1905, p. 263.

Digitized by Google

beaucoup conoisant Mr le Clair dès ma tendre enfance. Jay l'honneur d'être, monsieur, votre très-humble et très obéissant serviteur, le duc de gramont.
Ce 5 novembre 1764[1])».

On voit que, dans cette lettre, le duc de Gramont charge beaucoup le jardinier Paysant. Nous avons montré que de graves soupçons pesaient sur le neveu de Leclair, François-Guillaume Vial, musicien comme son oncle et qui poursuivait celui-ci de ses sollicitations dans l'espoir d'obtenir un emploi dans la musique du duc.

Signalons enfin, à titre de curiosité, qu'un peu plus de deux ans après la mort de Leclair, le 26 novembre 1766, un sieur François Guillaume Vial qui parait bien se confondre avec le neveu en question, prenait un privilège pour un «Arbre généalogique de l'harmonie, et plusieurs livres de principes et pièces de musique vocale et instrumentale[2])».

Paris. L. de la Laurencie.

Tallis and the "Et Incarnatus".

The parts of the Roman Catholic Mass to which "figured music" has always, ever since the invention of the latter, been applied, are the Kyrie (immediately after the Introit of the day), the Gloria (immediately after the Kyrie, but omitted in Lent and Advent, and in Masses for the dead), the Credo (i. e. the Nicene Creed, after the Collects, Epistle, Gospel and Sermon), the Sanctus (shortly before the elevation of the Host), the Benedictus (immediately after the same), and the Agnus Dei (while the celebrant receives the Communion).

The late musical litterateur W. S. Rockstro (1823—1895), who became a Roman Catholic in his 53rd year, thus defines the musical ritual in respect of the Nicene Creed in the Mass: — "The words Credo in unum Deum are intoned by the celebrant, to a few simple notes which never vary except in pitch, and which are to be found both in the Gradual and the Missal. The choir continue Patrem omnipotentem in a moderate Allegro, more stately than that of the Gloria (𝅗𝅥 = 96—112), and marked by the closest possible attention to the spirit of the text. A ritardando takes place at Et in unum Dominum; and the words Jesum Christum are sung as slowly and as softly as in the Gloria (𝅗𝅥 = 50—60). The quicker time is resumed at Filium Dei; and a grand forte may generally be introduced with advantage at Deum de Deo, and continued as far as facta sunt — as in Palestrina's Missa assumpta est Maria, and many others. After the words de coelis a long pause takes place, *while the congregation kneel.* The Et incarnatus est then follows, in the form of a soft and solemn Adagio (𝅗𝅥 = 54—63), interrupted after factus est by another pause long enough to enable the people to rise from their knees in silence. The Crucifixus is also a slow movement; the return to the original Allegro being deferred until the Et resurrexit..... Another change of time is sometimes demanded at Et in Spiritum Sanctum; but more generally the Allegro

1) Arch. de la Bastille. 10,068. Bibl. de l'Arsenal. Cette lettre fut transmise le 6 novembre.

2) Cf. M. Brenet: La libraire musicale en France, de 1653 à 1790. IMG. Sammelband d'Avril-Juin 1907, p. 456.

Digitized by Google

continues to the end of the movement; interrupted only at the words simul adoratur, which are always sung Adagio and pianissimo, while the celebrant and ministers uncover their heads".

The rubric for the congregation, "hic genuflectitur", after the words descendit de coelis, and preceding the words Et incarnatus est, dates from time immemorial, and without exception the whole congregation in the Roman ritual then kneel. In order to verify Rockstro's statement that the figured music always made a corresponding pause, etc., I took from the shelf at hazard a copy of Karl Proske's "Selectus novus Missarum" (Ratisbon, 1855—1859), and at once found confirmation from its contents, viz. fifteen cases of XVI and early XVII century Masses, of which I show the details, as they are of some technical interest. In all these Masses the course of the contrapuntal development of the Credo is arrested on the word "coelis", and a fresh beginning, usually in plain harmony note against note, is made with the "Et incarnatus". Here is the exact treatment at the word "coelis": —

Palestrina (1514—1594) "Veni Sponsa" —— Full close and 𝄻 Rest,
F. Anerio (1560—1630) —— Ditto, ditto,
Orlando di Lasso (1520—1594) —— Plagal cadence and 𝄁 Double Bar,
Palestrina — "Assumpta est Maria" —— Full close and 𝄻 Rest,
Vittoria (c. 1540 — c. 1613) — "Vidi Speciosam" —— Full close and 𝄁 Double Bar,
Vittoria — "Simile est Regnum" —— Full close and 𝄻 Rest,
Suriano (1549—1620) "Super voces" —— Plagal cadence and 𝄁 Double Bar,
Haßler (1564—1612) (8 voc) —— Full close, Pause 𝄐 on a Breve and 𝄁,
Vittoria — "O quam gloriosum" —— Full close, 𝄻 Rest, and change of time from 𝄵 to $\frac{3}{2}$,
Piciotti (?) — "Si bona suscepimus" —— Plagal cadence and 𝄻 Rest,
Orlando di Lasso — "In die tribulationis" —— Plagal cadence and 𝄁,
Palestrina — "Dum complerentur" —— Plagal cadence and 𝄻 Rest,
Suriano — "Nos autem" —— Plagal cadence and 𝄁,
Vittoria — "Trahe me" —— Ditto, ditto,
Gabrieli (1557—1612) — "Pater peccavi" —— Full close, Pause 𝄐, and 𝄁.

In every other Mass which I have seen, there is either a complete change of movement, or a fermata pause, or at any rate opportunity for a considerable reduction of speed at the "Et incarnatus". It may be presumed therefore that the rule of practice on this point is universal.

Lately I had occasion to make certain investigations on the corresponding settings by English composers of the Nicene Creed in the Protestant Communion Service (in the English language), just immediately after the Reformation, or say after 1550. The rubric in the Protestant Prayer-book (which dates originally from 1549 or 1552) is, "And the Gospel ended, shall be sung or said the Creed following, the people still standing as before". Under this instruction they stand of course till the end of the Creed. The music, which under Archbishop Cranmer's directions was to be in general principle note-against-note and a syllable-to-a-note, so as to admit of the words being heard, was adapted to this altered point of ritual also. I have tabulated the following examples similar to the list shown above; giving not only the composers immediately after the Reformation, but also their successors down to S. S. Wesley. The place in the English words, where

Digitized by Google

the break if any would occur, so as to tally exactly with the Roman ritual, is after the words "Who for us men, and for our salvation, came down from Heaven", and before the words "And was incarnate". The entire English sentence however begins at "Who for us men". The term "Verse" means a new movement, with solo voices, in practice always slower. The nett result shown by this tabulation is as follows: — (a) At the exact words "And was incarnate", a break is never made. (b) Immediately after the Reformation the tendency is to treat the whole of this part of the creed in continuous polyphony, and the Tallis case is mentioned hereafter. (c) Within about a century a practice arises of putting a "Verse" at beginning of the whole sentence.

Tallis (c. 1520—1585) —— D dorian —— no break, nor in any of the others: polyphonic in canon throughout large section (see below)
Gibbons (1583—1625) —— F —— semibreve before "Who for us men", then polyphonic.
Rogers (1614—1698) —— D —— Verse at "Who for us men".
Aldrich (1647—1710) —— G —— polyphonic throughout large section.
Croft (1678m—1727) —— A —— Verse as above.
Ch. King (1687—1748) —— F —— semibreve and minim-rest before "Who for us men".
Travers (1700—1758) —— F —— similar.
Nares (1715—1783) —— F —— ditto.
Cooke (1734—1793) —— G —— ditto.
S. Arnold (1740—1802) —— A —— ditto.
Clarke Whitfield (1770—1836) —— E —— Verse as above
S. S. Wesley (1810—1876) —— F —— continuous.
Ditto —— E —— Verse as above.

The Tallis case is remarkable. He was a singer in the Chapel Royal from about 1540, and subsequently joint organist there (with Byrd) till his death in 1585. Though by faith a Roman Catholic, he conformed to the successive changes in ritual at the Chapel Royal during the reigns of Henry VIII, Edward VI, Mary and Elizabeth. His Preces, Responses and Litany, and his Morning and Evening "Service", with Communion, in D dorian, are supposed to have been written soon after the second English Prayer-book of 1552; and are the first known settings of the portions of the vernacular liturgy prescribed to be sung. By far the greater part of them are plain note-against-note, conforming to the general instructions of Cranmer. Also there was a complete effacement of the point about a pause at the "Et incarnatus", which was in all probability done under similar orders. And to make the matter stronger, he has abandoned the note-against-note at this exact part of the Creed in the most decided manner; for at the words "Begotten, not made", he begins a canon between the treble and bass voices, which is carried through, without possibility of interruption, right down to the end of the sentence "And was made man". The Nunc Dimittis is the only other section of the whole service in which such writing is to be found; showing a series of canons, appropriately introduced and of ever-increasing interest, in which the treble part is always the leader, and the other three parts become in turn the followers. The case therefore at the "Et incarnatus" almost looks as if Tallis was, for the moment, after 1552 specially anxious to show his conformity on the point of doctrine.

Digitized by Google

Tallis's permanent attitude towards the new ritual and its attendant music may be matter of opinion or conjecture; but here, in conclusion, is what a professed historian, H. E. Wooldridge, says on that point (Oxford Hist. of Music, II, 342): — "As regards Tallis, it would seem that after a short investigation of the possibilities of music under the new conditions, in the course of which he produced his Dorian Service, his Preces, Responses, two Litanies, nine metrical tunes for Archbishop Parker's Psalter, and a few short anthems and canticles, he decided to abstain from further effort in the cause of reformation. He continued apparently to perform his duties in the Chapel Royal to the satisfaction of the authorities, but he wrote no more for a service which he probably disliked. Be this however as it may, it is the fact that all the great works which he had hitherto produced — his motetts, his elaborate Lamentations, his Masses — had been devoted to the uses of the old religion, and that those which he still composed, and afterwards published under the name of Cantiones Sacrae, were in effect compositions suitable to the different parts of the Roman Service, which could only be sung in Cathedrals when transformed into anthems by translation of the Latin words into English, or by the adaptation of a fresh text."

London. **Arthur H. D. Prendergast.**

Edvard Grieg.

1843—1907.

Unter den Künsten hat bekanntlich die Musik zuletzt ihren Höhepunkt erreicht. Wie die Plastik diesen bei den Athenern, die Malerei bei den Italienern, so erreicht ihn die Musik bei den Germanen.

Die Skandinavier sind wieder zuletzt in die Reihe getreten, und unter diesen bildet endlich der jüngst verblichene Edvard Grieg den Gipfel, »einem Dovre gleich in Wolken verhüllt«.

Mit diesen zitierten Worten charakterisierte ich Grieg schon im Januarheft dieser Zeitschrift gelegentlich einer Besprechung über »Die Musik Skandinaviens«. Nun ist ja allerdings die Höhe eines gewaltigen Berges, wenn man sich noch in seiner Nähe befindet, schwer zu bestimmen. Allein je mehr man sich von ihm entfernt, desto mehr wird er sich über das Vorgebirge und die Hügel hervorheben und immer höher erscheinen, außerdem schmelzen durch den Abstand seine mannigfachen, verschiedenen Elemente: die Felsen, die rieselnden Bäche, die Hochgebirgsblumen in eine Einheit zusammen. Da nichtsdestoweniger jetzt Grieg's Arbeit mit seinem Ableben zu Ende gebracht ist, ziemt es sich, der »IMG.« ein vorläufig letztes Wort über Grieg zu widmen.

Woher kommt es nun, daß dieser ausgeprägte volkstümliche Nordländer der ganzen Welt so viel zu sagen hatte?

Der um Chopin sehr verdiente Hermann Scholz (der Herausgeber der Chopin'schen Werke bei C. F. Peters) sagte mir vor vielen Jahren, als Grieg noch jung war: »Grieg ist der nordische Chopin« (eine Bemerkung, die später wiederholt oder unabhängig von Hans von Bülow gemacht worden ist). In gewissem Sinne ist dieses Wort, besonders wenn man an die Klavierlyrik beider denkt, so zutreffend, daß es einer Beleuchtung an dieser Stelle nicht bedarf, um so mehr, als bedeutende Nekrologe diesen Vergleich in verschiedener Form durchführen. Jedenfalls besteht aber zwischen Grieg und

Digitized by Google

Chopin der Unterschied, daß das Nationale in Chopin's Werken in soignierter Gesellschaftstoilette auftritt, während es bei Grieg in voller Naturfrische (ich möchte sagen im Nationalkostüm des Volkes) erscheint.

Und doch wird diese scheinbare Bauernmusik bewillkommt und nimmt einen bestimmten Platz im Konzertsaal ein.

Ohne eigentliche Volksmusik zu sein[1]), spiegeln Grieg's Kompositionen den norwegischen Volksgeist ab, welcher wieder ein Echo der Mystik der Natur dies Landes ist (einst so poetisch von dem norwegischen Könige Oscar II ausgesprochen). Einem Riesen aus den Bergen gleich, in einen winzigen Menschenkörper inkarniert, zieht Grieg in die Fremde und ladet uns im Geiste ein, sein romantisches Gebirgsland zu besuchen, das Volk mit seiner ausgeprägten Poesie kennen zu lernen, die weißschimmernden Berge zu besteigen, — doch nicht nur das. Jenem »Dovregubbe« gleich, öffnet er auch das Innere der Berge und läßt uns in ihre Tiefe hineintreten. Und in den Hallen der Berge tanzen die »*Trolde*« (Gnomen), die »*Jothunen*« (Personifikationen der Felsen) treten mit festem Tritt auf, die »*Huldrer*« (Wassernixen) führen ihre Reigen auf, und »*Nökken*« (der Neck) singt und bezaubert. Die Natur tritt oft (den Sagen gemäß) anthropomorphistisch als Bauer auf und entpuppt sich später als »*Troldtöj*« (Bergdämonen), denn der Kobold hat, sagt das Märchen, alles in menschlicher Weise eingerichtet.

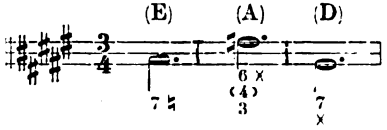
Z. B.: Ein Bauernhochzeitszug (op. 19 Nr. 2) nähert sich. Er scheint aus gewöhnlichen Menschen zu bestehen; als er jedoch näher kommt, verkünden neue ungewöhnliche Harmonien, daß es keine gewöhnlichen Bauern sind. Es sind die Grieg'schen Kobolde, die sich zum Fest begeben. Der Zug zieht vorbei, und die vorüberziehenden Wesen erscheinen wieder als Hochzeitsbauern in Volkstracht.

Solche ungewöhnlichen Harmonien scheinen barock wie viele Felsenformen. Man hat auch früher über Grieg's Bizarrerei geklagt, weniger aber über die logische Berechtigung jener gesprochen. Wir sind z. B. gewohnt, die große Terz in der Dominante von Moll zu hören. Bei Grieg aber erscheint, und dies sehr oft, die kleine Terz in einem Akkorde, der die fünfte Stufe zu einem folgenden Akkorde bildet und dem Grieg die große Terz gibt. Dieses ist ungewöhnlich. Die Analyse ergibt jedoch, daß es sich hier um die Aufeinanderfolge der zweiten und fünften Stufe, also um vollständig tonische Entwicklung, handelt. Eine ähnliche Aufeinanderfolge hat Mascagni im bekannten Vorspiele zu »*Cavalleria rusticana*« gegen den Schluß; hier ist aber der kleine Dreiklang nicht tonisch, sondern nur eine musikalische Koketterie. Derartiges ist barock. Eine solche Unregelmäßigkeit wirkt durch oftmalige Wiederholung ermüdend, wogegen die ungewöhnlichen und doch regelrechten Akkordverbindungen um so anziehender wirken, je öfter man sie hört, weil sie nur der Ungewohnheit wegen zum ersten Male frappieren.

Frappierend ist es auch, wenn Grieg oft selbstverständliche Lösungen einfach ausläßt. Er vermag dadurch in wenigen Tönen viel auszusprechen und langweilt nicht, z. B. in op. 6 Nr. 2 (es sei mir gestattet, das Notenbeispiel in meiner drei Linien-Notenschrift (s. Z. VI, S. 330) zu geben, weil sie wissenschaftlich angemessener ist. So wird hier durch Auslassen der Oktavenbezeichnung der abstrakte Generalbaß ohne spezifische Angabe der Höhe des Baßtones angegeben:

1) Der herrliche chromatische Baßgang in »*Hölje Dale*« (op. 17 Nr. 19) zeigt zum Beispiel, wie entfernt Grieg's Behandlung des Volksliedes von Volksmusik ist.

Digitized by Google



Solches wird allerdings der Mehrzahl, nämlich den Philistern, die das Ungewöhnliche mit dem Ungeregelten verwechseln (»*mores*« mit »*morales*« in der Ethik), barock vorkommen, die maßgebende Minorität verhält sich jedoch umgekehrt, die Zukunft antizipierend. (In einer anderen Kunstart können wir jetzt, nachdem mehrere Jahrhunderte verstrichen sind, ein nüchternes Urteil über die Frage, was barock sei, fällen, und als Paradigmata nehme ich den Moses von Michelangelo und den von Bandinelli, beide in Rom.

Als weiteres Beispiel weise ich noch auf Grieg's op. 53 Nr. 3 »*Troldtog*« hin, wo die Modulation zu der Molldominante als selbstverständlich ausgeschalten ist; das Stück wirkt darum hart, derb, fremd und ist deshalb unserer Idee von »*Trolde*« so ungemein entsprechend. Solche Musik ist wie festkomprimierte Schneebälle.

Die (in der Quantität) kleinen Formen, in welchen Grieg exzelliert, werden hierdurch nur noch dichter und von der Gegenwart, welche nicht Muße hat, lange Zeit zuzuhören (und welche darum auch in der Dichtkunst die Novellette und das Proverbe liebt) bevorzugt.

In den kleinen Formen ist Grieg am größten (»*Per Gynt*«).

Sein ganzes musikalisches Leben ist eine ungeheure Suite.

Nachdem Grieg sich von den deutschen Meistern (namentlich Schumann und Schubert) emanzipiert und den weichen dänischen Einfluß (welcher sich so lieblich in seinen Liedern an seine Braut äußert) abgestreift hatte, entfaltet er sich als radikal ausgeprägter Norweger. Das norwegische Element war von Anfang an in Grieg vorhanden und äußerte sich so genieversprechend schon in seinen ersten Arbeiten, daß ich mich mit Recht empört fühlte, wenn ihn damals seine eigenen Landsleute nur »einen ganz begabten Musiker« nannten. Um so befriedigender ist jetzt die Anerkennung der ganzen Welt[1]).

In späterer Zeit emanzipiert sich Grieg ab und zu von seiner »*Norskhed*« (Norwegertum) z. B. in seinen deutschen Liedern und in der »Holbergsuite« in der er den feinsten Rokokostil einschlägt.

Die Nekrologe sprechen durchgehends von dem Verluste, von dem die Welt durch Grieg's Tod betroffen wurde. Wollen wir uns doch lieber freuen über den Gewinn, den das Leben dieses Unsterblichen uns gegeben hat, ein Gewinn, der uns bleibt.

Fuglsang in Dänemark. **Thorald Jerichau.**

Deux lettres de R. Wagner.

(Paris, 1861.)

Le journal Gil Blas a publié, le 5 octobre dernier, deux lettres de Richard Wagner, postérieures de quelques jours à la chute de Tannhäuser

1) Allein aus Deutschland, England und Skandinavien lagen am 5. Okt. d. J. 934 Nekrologe und Biographien über Grieg zu meiner Durchsicht vor, und täglich wächst die Zahl noch mehr an.

Digitized by Google

à l'Opéra de Paris. La première est adressée à Jules Noriac[1]), le romancier bien connu, qui était alors l'un des rédacteurs principau du Figaro. Wagner y promet de collaborer à la Revue fantaisiste, que venait de fonder M. Catulle Mendès, alors âgé de dix-sept ans.

«Richard Wagner a-t-il tenu sa promesse et envoyé des articles à la Revue Fantaisiste, se demande M. Georges Price, qui communique ces deux lettres au Gil Blas? On pourrait le croire d'après la couverture de la Revue qui porte effectivement le nom du grand compositeur parmi celui des collaborateurs. Je ne crois cependant pas qu'il y ait écrit, bien que l'intention qu'il en avait manifestée justifie l'adjonction de son nom à la liste des collaborateurs. Je crois plutôt que c'est en 1866 seulement que Wagner a écrit dans la revue l'Art, à côté de M. Catulle Mendès.»

La seconde lettre, dans laquelle il est également question de M. Catulle Mendès, en des termes semi-prophétiques, est adressée à Victor Cochinat[2]), «le bon écrivain nègre, ancien collaborateur du Mousquetaire d'Alexandre Dumas, et directeur d'une revue qui s'appelait la Causerie, dit M. Price. Elle est datée du 25 mars, et a été écrite, par conséquent, douze jours après la représentation de Tannhäuser, qui est du 13 mars».

* * *

Le 24 mars 1861.

A M. Jules Noriac, Paris.

Monsieur,

J'ai manqué votre visite et celle de M. Albert Glatigny[3]); j'en suis désolé! Vous m'écrivez de belles paroles qui me fortifient. Jamais je n'ai entendu un bruit aussi infernal. M. Catulle Mendès a bien voulu m'inviter à collaborer à la Revue dont vous parlez; j'accepte et je vous enverrai très prochainement mon premier article sur ce que vous me demandez. Je suis d'accord avec vous quant à ce que vous dites de ce jeune homme.

Agréez, etc . . . Richard Wagner.

* * *

Paris, le 25 mars 1861.

Monsieur,

Vous me demandez, pour la Causerie dont vous êtes l'intelligent directeur, une lettre à publier. Je vous prie de bien vouloir m'excuser de ne vous [en] envoyer qu'u-

1) Claude Antoine Jules Cayron, dit Noriac, né à Limoges en 1827, publia en 1860 deux livres de fantaisie littéraire qui eurent un grand succès: le 101e Régiment et la Bêtise humaine. Il collabora au Figaro, à la Revue fantaisiste, à la Revue des Beaux-Arts, etc. Mort à Paris le 16 octobre 1882.

2) Victor Cochinat, né à Saint-Pierre-Martinique le 31 décembre 1823, mort à Fort-de-France en octobre 1886, fut d'abord avocat, puis substitut à Saint-Pierre (1848); après le coup d'Etat, il fut destitué et vint en France, où il dirigea d'abord le Journal de Rouen; il collabora ensuite, à Paris, au Mousquetaire, au Figaro, au Diogène, au Tintamarre, à la Liberté, au Siècle, au Petit Journal, dès sa fondation; dirigea: le Billard (1857—64), La Causerie, journal des cafés et des spectacles (1859—62), le Figaro-Programme (1856—73). En 1884, il fut nomm é par Victor Schoelcher, conservateur de la Bibliothèque de Saint-Pierre.

3) Joseph Albert Alexandre Glatigny, né à Lillebonne le 21 mai 1839, mort à Sèvres le 16 avril 1873, après avoir été apprenti typographe à Pont-Audemer, où il fit jouer son premier drame composé en quatre jours, suivit une troupe de comédiens en province et en Belgique. D'une facilité extraordinaire, il publia son premier recueil de vers, les Vignes folles en 1857. Il se lia avec M. Catulle Mendès en 1861, fit partie des premiers Parnassiens.

Digitized by Google

ne petite, où je vous remercie sincèrement de votre article, mais je vous prie instamment, de ne pas publier celle-ci. Car après tout ce qui s'est passé, je ne verrais que des inconvénients si vous me forciez de sortir de l'ombre où un injuste sort m'a jeté après la chute de Tannhæuser. Je vous avoue, Monsieur, que je suis fort étonné de l'attitude des Parisiens, et surtout de celle des abonnés de l'Opéra. C'est peut-être ma faute, car M. le directeur de l'Opéra m'avait averti que ses abonnés avaient besoin d'un ballet pour digérer leurs dîners. Je croyais d'abord que c'était une plus ou moins bonne plaisanterie. Hélas! ce n'était que trop vrai. Et je suis comme lui, persuadé que je suis à jamais exclu des théâtres français. Car ce qui s'est passé le jour de ma première se répéterait éternellement et partout en France. Est-ce que les badauds du boulevard ne chantent pas ma chute, est-ce que les crieurs des rues ne vendent pas des sifflets «Wagner».

Et on me dit que ce n'est pas fini! On me jouerait aux revues de fin d'année, et quelques personnes ignobles m'écrivent des lettres hideuses. Seulement j'étais très touché de la présence de S. M. l'Empereur et de S. M. l'Impératrice qui sont même venus le second jour. Mais ma chute était voulue, voulue.

Je vais faire un voyage, mais je ne quitte pas Paris, sans gratitude, un sentiment de grande reconnaissance me guide. Car j'ai reçu des lettres encourageantes de gens de lettres, notamment d'un jeune homme, dont vous avez peut-être entendu parler, car il a fondé une revue la «Revue Fantastique», ou «Fantaisiste» et m'a invité à [y] collaborer. Je nomme M. Catulle Mendès. Quoiqu'il n'ait que 16 ou 17 ans, il montre infiniment la grâce et l'esprit parisiens, et je crois que M. Mendès pourra devenir un critique juste et généreux. Je ne sais pas s'il veut persévérer dans cette voie, mais toute la tendance de cette revue, dont je garde précieusement le premier numéro me dit que ce jeune homme, est un homme de talent; quand il aura terminé ses études, je crois même qu'il pourra rendre de réels services à la littérature française. On m'a montré quelques petites poésies qu'il a écrites et elles sont dédiées à un M. Glatignau ou Glatigny qui m'a écrit également, mais je ne crois pas que M. C. Mendès est un bon poète et qu'il ne le sera jamais. Car il manque de versification; il sera sans doute un meilleur critique. Mais il ne le faut pas gâter. Du reste, vu que c'est un enfant précoce, il est bien possible qu'il meure trop tôt, car les jeunes gens ainsi doués n'ont pas une longue vie. J'espère pour lui plutôt une fin prématurée que des déceptions comme les miennes. Mais il n'en aura peut-être pas; du reste, il ne sera que critique et ce sera pour lui peut-être ce qu'il lui faut. On m'a présenté soudain Gasparini qui m'a promis un très bel article dans la R... de la façon du vôtre, mais que voulez-vous; je suis à jamais perdu pour la France. J'ai besoin de gagner ma vie et je ne sais pas, si, après cette chute, on me prendra encore pour sérieux. Je vous prie et vous demande votre parole de ne pas publier cette lettre, je vous [en] ai écrit une autre qui est pour vos lecteurs. Car si vous la publiez, on se moquerait encore plus de moi. J'en ai assez. J'en ai tellement assez; il faut que je voyage.

Agréez, etc.

Richard Wagner.

* * *

Joignons à ces deux lettres inédites celle que Wagner adressa à Cochinat pour la Causerie, et qui fut imprimée dans le numéro du 31 mars 1861:

A Monsieur Victor Cochinat rédacteur en chef du journal

LA CAUSERIE.

Paris, 29 mars 1861.

Monsieur,

Le premier, vous avez osé dénoncer la cabale dont le Tannhäuser a été l'objet, je vous féliciterais de votre courage, si je ne vous savais coutumier de faits de ce genre. Je me borne à vous remercier simplement, et de votre éloquente protestation et des articles si compétents que vous avez insérés relativement à mon ouvrage.

Digitized by Google

Il est donc vrai que je puis compter sur l'appui de tout ce qui est jeune, élégant progressif. Ce m'est une bien douce consolation et, en même temps, une raison de plus pour persévérer dans la voie où je me suis engagé.

Agréez, etc.

Richard Wagner.

La Causerie fut, en effet, l'un des rares journaux qui traitèrent Wagner et son œuvre avec bienveillance. Dans le numéro du 17, L. Leroy rendait compte de la première représentation, et huit jours plus tard, un autre rédacteur, Léon Perroud, publiait un article Sur un livre de M. Richard Wagner, les Quatre Poèmes d'opéra, qui venait de paraître avec la préface écrite, par Wagner, sous forme de lettre à Frédéric Villot.

Paris. **J.-G. Prod'homme.**

Sedley Taylor on Handel's Borrowings.

With reference to this book (see review in Bücherschau), issued in order to bring home to the English public, whose ideas on the subject are not clear, the exact nature of Handel's borrowings from other composers, the following chronological precis of the whole case will be of service. The pages quoted relate to Taylor's book. Handel's life-period was 1685—1759.

For ten years from 1693 to 1703, or from his 8th to his 18th year, Handel was pupil of Friedrich Wilhem Zachow (1663—1712), cathedral-organist of Halle on the Saale. Zachow's collected compositions were published in 1905 by Max Seiffert in vols. 21 and 22 of "Denkmäler deutscher Tonkunst", but these show that Handel made no borrowings from his master, — it was not likely that he would.

For three years from 1703 to 1706 Handel was in Hamburg, as violinist, deputy-conductor and conductor, at the opera. There was latterly some jealousy between him and the permanent conductor Reinhard Keiser (1674—1739). The latter preduced his "Octavia" in 1705. This has been published by Chrysander-Seiffert as 6th and so far last of the "Supplements" to the Händel-Gesellschaft's edition of Handel's works (supplements displaying the sources whence Handel borrowed). The result is to show that Handel borrowed certain phrases or progressions from "Octavia" in operas of the years 1707, 1708, 1714, and 1715 (pages 168—171).

Handel's total opera-producing period was 34 years from 1707 to 1741, or from the age of 22 to that of 56; but except the above-named petty instances from Keiser, no borrowings worth mention are traced in any of his operas down to 1736 (pages 33 and 171).

Handel's production of choral works, and especially of oratorio works, extended over 16 years, from 1836 to 1752, or from the age of 51 to that of 67. In 1752 he produced "Jephthah", and in the same year became blind, after which he ceased to compose; the "Trimph of Time and Truth" in 1757 being practically a pasticcio. During the 16 years above-named Handel was heavily pressed to meet his engagements for new works; moreover (as stated in the review) he had arrived at an age, when the invention, even of a man of paramount genius, is not so exuberant as in youth and early manhood. He yielded to temptation or necessity, and, reverting to his previous partial experiment with "Octavia", from time to time padded his own choral works extensively with phrases, progressions, or even whole movements taken (as "sketch") from other composers.

Digitized by Google

Such borrowings are traced in the following list (pages 33 and 172). The list is not exhaustive. Fortunately no borrowings from other composers, though there are many from himself, have been traced in the "Messiah": — Alexander's Feast 1736, Trionfo del Tempo 1737, Israel in Egypt 1738, Ode for St. Cecilia's Day 1739, Saul 1739, Samson 1741, Dettingen Te Deum 1743, Joshua 1747, Susannah 1749, Theodora 1749, Jephthah 1751, Triumph of Time and Truth 1757.

The composers found to have been borrowed from form a very long list. In fact it is evident, as will be noted below, that Handel kept a commonplace book, or its equivalent in manuscript music-sheets. The following is such a list (pages xi and 192, etc.), not exhaustive, and those specially treated by present author being marked with a star: — Astorga, Bach, Caldara, Calvisius, Carissimi, Cesti, *Clari, Colonna, Corelli, *Erba, *Graun, *Habermann, Hasse, *Keiser, *Kerl, Josquin des Prés, Kuhnau, Locke, *Lotti, Mondeville, *Muffat, Palestrina, Pergolesi, Porta, Purcell, Scarlatti (2), *Stradella, Telemann, Turini, *Urio, Vinci.

The date of the Buononcini exposure was 1731. In that case, Giovanni Battista Buononcini (1672—c. 1762) had 3 years previously passed off a madrigal of Antonio Lotti of Venice (c. 1667—1740) as his own, at a concert of the Academy of Ancient Music (not the operatic Royal Academy of Music). When this affair was exposed, Buonincini lied, made himself troublesome, and even created a turmoil between the nobility and the court (pages 172—176). He had to leave England, more perhaps on account of the imbroglio than on account of the actual dishonesty itself, which was on a small scale. Handel's systematic borrowings began, as above seen, in 1736. If it is asked why he made them with the Buononcini precedent before him, the answer can only be that he risked them.

Handel's borrowings were never detected in his life-time. In the first place many of the works borrowed from were only then in MS. (page 178). In the second place even when printed they were not known in England; the artistic isolation of England has never been fully realised in this connection. In the third place, and principally, Handel's own choruses, to which most of the borrowings were transferred, were, with the single exception of Alexander's Feast (see page 165), kept in MS. throughout his life. This last fact, and a certain recklessness begotten of maestria, no doubt account for the whole case.

Present author thinks (page x), and it may well be so, that rumours of Handel's borrowings were in the air, either here or in Germany, in 1785, when Burney made some vague and to all appearance feebly periphrastic references to alleged want of "originality". As far as traced the first person to openly speak of them in England (page xi), was the German violinist and entrepreneur Johann Peter Salomon (1745—1815), who lived in England for the last 34 years of his life. This is on the authority of a letter of the elder Wesley's dated 19th October 1808 (seven years before Salomon's death) to the London organist Benjamin Jacob, where Wesley speaks also of this being common knowledge. Wesley was an ardent Bach-partisan. The letter was first published in 1875.

In 1831 William Crotch (1775—1847), at that date Principal of the new and since existing Royal Academy of Music, and also Professor of Music at Oxford, published the remark that Handel had borrowed from 29 com-

Digitized by Google

posers, there named. In other publications he specified other composers. See page xi. These were the earliest statements of the kind ever actually published in print. At page 179 is shown the curious fact (as brought to light by W. Barclay Squire) that, according to Crotch, Handel borrowed in the 1757 "Triumph of Time and Truth" from the same Lotti with whom Buononcini was concerned; but then this pasticcio was a mere counsel of despair, with Handel blind and old.

That Handel would have got into trouble or fallen into disgrace if his proceedings in respect to Graun, Stradella, etc., had been known in his lifetime, is certain. It is equally certain that the English public having once established him as a popular idol would be stone-deaf to anything said afterwards against his memory. The intense adherence to preconceptions good or bad about persons is one of the characteristics, and perhaps one of the sources of strength, of this insular country. Nothing exemplifies this so much as the fact that not the slightest notice was taken of Crotch's highly authoritative and publicly printed remarks for half a century, or till 1880; when Franz Hüffer, a German, but musical critic of the "Times", wrote as follows in article Handel in the Encyclopaedia Britannica: — "The system of wholesale plagiarism carried on by him is perhaps unprecedented in the history of music. He pilfered not single melodies but frequently entire movements from the works of other masters, with few or no alterations and without a word of acknowledgement". Even then the English public took no notice.

The scene was then shifted to Germany itself, when between 1888 and 1892 Karl Franz Friedrich Chrysander (1826—1901) took the matter up in 5 of the Supplements to the German Handel edition above named. These 5 Supplements published an "Erba" Magnificat, an Urio Te Deum, a Stradella serenata, vocal duets by Clari, and componimenti for harpsichord by Muffat. Prefaces cite the Handel passages, which betray the borrowing from these sources. There is no actual juxta-position of source and product. A 6th Supplement containing Keiser's "Octavia" was prepared by Chrysander, and has, as above said, been issued since his death by Max Seiffert.

In 1894, in Monthly Musical Record for May and June, Ebenezer Prout disclosed extensive borrowings by Handel from an unpublished "Brunswick Passion" of Karl Heinrich Graun (1701—1759), taken into Alexander's Feast (1736), two operas of 1736, and in particular Trionfo del Tempo (1737). The discovery was made by analysis of one of the volumes of the "Handel autographs" kept in the Fitzwilliam Library, Cambridge, next to be mentioned, and other documents. The story is told by present author at pages 31—35. The significance of this is that Graun was a person of indisputable reputation (cf. VI, 71); indeed it brushes aside a quantity of sophistry.

In 1903, in Kirchenmusikalisches Jahrbuch (Ratisbon, Pustet), Seiffert quoted masses by Franz Johann Habermann (1706—1783), with precise information as to Handel's borrowings therefrom.

In 1906 author published present book, having previously studied among other things the 15-volume Fitzwilliam collection of "Handel autographs" above named. He thus describes it (page xiii): — "A number of its pages contain movements — some complete, some incomplete, some consisting of mere fragmentary scraps a few bars long — which used to be regarded as compositions, or sketches for compositions, of Handel's own, but have now

Digitized by Google

been in numerous cases identified as extracts made by him from works by other composers, not a few of which have analogues in his published writings." In fact it is, or contains, a common-place book kept by Handel, and as such is the technical key to the whole of his procedure now under discussion. The dates of the copying are not disclosed. Chrysander had access to these manuscripts, and the Prout case has just been stated. But Sedley Taylor is the first to systematically study them as evidence on the borrowing question. It is to be presumed that more will be heard of this.

The difference between this book and the German labours is that it takes selected cases and puts source and product in actual juxtaposition. Author says: — "The published editions of Handel-sources were indeed prefaced by full references to the places in his works where he had used specified passages from them, but the process of comparison still necessitated the acquisition of half-a-dozen such volumes and of a dozen works by Handel, followed by the hunting-up and confronting of the corresponding passages, not unfrequently complicated by the need of transposition. Convinced that nothing would persuade the British public to take all this trouble, I determined to present in a single volume a study of the whole subject, based on a selection from the above-mentioned materials, doing my best by suitable collocation of musical extracts, aided, wherever requisite, by transposition, to render the process of comparison as easy as possible" (Preface).

The book ends by setting forth various views about the right and wrong of the proceeding. The temptation to this larceny was very strong in the old days of imperfect publication. Handel committed larceny because he was hard pressed and thought he would not be found out. As a matter of fact he was not found out. Against this plain situation, on which a jury would decide without leaving the box, there have been, especially in the past, a phalanx of special-pleaders. In particular A. J. Balfour said in 1893 (pages 184—187): — "But it will be said that the question of morality still remains; that it cannot be right for a great writer to appropriate the work of a small one, and at the same time wrong for a small one to appropriate the work of a great one; that bare justice requires that a common rule should apply to both. I will not venture on a full discussion of the casuistical problem thus raised". That is a most singular use of the word casuistical, and some might say, which is the casuist? He proceeds with the familiar argument that there could be nothing wrong in it, because Handel did great honour to the people he stole from. So might a King of France have said if he took a purse off a peasant. But common sense, that bedrock of logic, says that this is very poor ethics. Truly this is a casuistical writer, and amateurdom in music, even by Prime Ministers, has its very strong limitations. If counsel said, "M'Lud, there should be one law for the rich and the poor", and the Chief Justice of England replied, "I will not embark on the casuistical problem thus raised", risum teneatis, amici? Present author ends his book and argument thus: — "But the fact remains that Handel accepted, indeed practically claimed, merit for what he must have known was not his own work. That this was wrong can, it appears to me, be denied by those only who are prepared to estimate the morality of an act according to the amount of genius shown in performing it".

Digitized by Google

Finally if, following the review, one puts aside the question of honesty or dishonesty, and attends solely to the artistic aspect, three remarks may be offered. (a) First, and of course, Handel's "originality" remains just where it did. The contrast shown on pages ix—xi has not much point. Hawkins, Mainwaring, Horsley. etc., extolling Handel's originality, were right. And Salomon, Wesley, Crotch, etc., saying that he used borrowed material, were right. A composer's style is made in bulk, not in detail. The wealth of Handel's original conception is so enormous compared with the cases where (in late life) he used extraneous material, that it is absurd to treat the latter as any set-off against the former, or against the style of which he was the creator. Ferdinand Hiller used to say that Handel's tunes were the most divine tunes in the world. And some may hold that, as an extraordinary combination of nature and art, Handel was the greatest of the world's composers. Also (b) secondly it must be admitted that Handel embellished all that he touched in the way of borrowed matter; whether it was merely transplanting a progression, or treating another man's entire instrumental movement as a "sketch" and re-scoring it for voices. But (c) the idea that Handel owed nothing at all to those from whom he borrowed is, on the other hand, a wild partisan exaggeration. Chrysander's view (page 184) that Handel was impelled by "the impulse of his artistic nature to save from perishing musical ideas which he saw lying half-developed or in an environment foreign to them", must be classed as highly advanced special-pleading. Handel did not fill his common-place book with rubbish in order to glorify it, but with striking or convenient material in order to make use of it. The Stradella foundations (nearly note for note) for "There came all manner of flies" and the "Hailstone chorus", are by no means protoplasmic material, but on the contrary in themselves extremely good music.

London. **Charles Maclean.**

Vorlesungen über Musik an Hochschulen im Wintersemester 1907/08.

Basel. Dr. Karl Nef: Haydn, Mozart, Beethoven (mit besonderer Berücksichtigung der in den Basler Sinfonie- und Kammermusikkonzerten zur Aufführung gelangenden Kompositionen), 2 Std.

Berlin. O. Prof. Dr. H. Kretzschmar: Geschichte des Liedes seit H. Albert, 4 St.; die Organisation der deutschen Musik, 1 Std.; Musikwissenschaftliche Übungen, 2 Std.; Musikhistorisches Seminar. — Prof. Dr. Max Friedländer: Allgemeine Musikgeschichte, 2 Std.; Musikwissenschaftliche Übungen, 2 Std. — Prof. Dr. Oskar Fleischer: Musikgeschichte Deutschlands vom Mittelalter an, 2 Std.; Geschichte der Klavier- und Gesellschaftsmusik, 1 Std.; Musikwissenschaftliche Übungen, 1 Std. — Dr. Johannes Wolf: Musikgeschichte des Mittelalters, 2 Std.; Übungen zur evangelischen Choralkunde, 1 Std.; Musikhistorisches Seminar, 3 Std.

Bern. Heß-Rüetschi: Kirchenmusikalische Übungen; Analyse verschiedener Tonwerke, 2 Std.

Bonn. Prof. Dr. Marx: Übungen über antike Metrik und Musik, 1 Std. — Prof. Dr. Wolff: Nur praktisch-musikalische Übungen.

Breslau. Prof. Dr. E. Bohn: Über Richard Wagner's »Ring des Nibelungen«, 1 Std. — O. Prof. Dr. Kawerau: Übungen im Choral und Altargesang. — Dr. Waelzmann: Die physikalischen Grundlagen der Musik, 1 Std.

Cöln. (Handelshochschule.) Dr. Gerh. Tischer: Beethoven und seine Sinfonien, 1 Std.

Czernowitz. Lector Hrimaly: Musikgeschichte und Musikliteratur, 2 St.

Digitized by Google

Darmstadt. Prof. Dr. Wilibald Nagel: Allgemeine Geschichte der Musik; Richard Wagner.

Dresden. (Techn. Hochschule.) Dr. Reuschel: Volkslied und Kunstlied in Deutschland.

Erlangen. Universitätsmusikdirektor Prof. Öchsler: Geschichte des evangelischen Kirchenliedes, 1 Std.; Liturgischer Gesang, 1 Std.

Freiburg (Schweiz). O. Prof. Dr. Peter Wagner: Haydn, Mozart und Beethoven. mit Demonstrationen am Klavier, 2 Std.; Elemente des liturgischen Gesanges, 2 Std.; die Choralreform Pius X., 1 Std.; Seminar: Das Kyriale Vaticanum, 2 St.

Freiburg (i. Br.). Universitätsmusikdirektor Hoppe: Nur praktisch-musikalische Übungen.

Giefsen. Universitätsmusikdirektor Trautmann: Robert Schumann und seine Werke, mit Erläuterungen am Klavier, 1 Std. — [Prof. Dr. Drews: Geschichte des Kirchenliedes, 2 Std.]

Greifswald. Universitätmusikdirektor Zingel: Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts (Fortsetzung) und des 20. Jahrhunderts bis auf die heutige Zeit, mit Erläuterungen am Klavier, 1 Std.; Praktisch-liturgische Übungen, 1 Std.

Halle. Dr. Hermann Abert: Geschichte der protestantischen Kirchenmusik, 2 Std.; Wagner's Leben und Werke, 2 St.; Historische Kammermusikübungen (Collegium musicum), alle 14 Tage 2 Std.;

Heidelberg. Prof. Dr. Philipp Wolfrum: Evangelisches Kirchenlied in musikalischer Beziehung II, 1 Std.

Kiel. Dr. Albert Mayer-Reinach: Geschichte der Passion, 2 Std.; Musikwissenschaftliche Übungen, $1^1/_2$ Std.

Königsberg. Universitätsmusikdirektor Brode: Musikgeschichte.

Kopenhagen. Prof. Dr. Angul Hammerich: Neuere Musikgeschichte seit Beethoven; Musikgeschichtliche Übungen.

Leipzig. Prof. Dr. Hugo Riemann: Beethoven, 2 Std.; Grundriß der Musikgeschichte nach Stilperioden und Formen, 2 Std.; Musikwissenschaftliches Seminar: a) Einführung in die Geschichte der Musiktheorie, 1 Std., b) Paläographische Übungen Notenschriftkunde), 1 Std.; Collegium musicum (historische Kammermusikübungen), 2 Std. — Prof. Dr. Arthur Prüfer: Sebastian Bach und sein Zeitalter, mit Erläuterungen am Klavier, 3 Std.; Musikwissenschaftliche Übungen (Lektüre von Johann Matthesons: Grundlagen einer Ehrenpforte (1740) nach dem Neudruck von E. Praetorius und M. Schneider) 2 Std. — Dr. Arnold Schering: Geschichte der Oper bis Richard Wagner, 2 Std.; die Stellung der Musik im geistigen Leben der Völker seit dem Mittelalter, 1 St.: Übungen im Erklären und schriftlichen Beurteilen von Musikwerken älterer und neuerer Zeit, $1^1/_2$ St.

Marburg. Dr. L. Schiedermair: Geschichte der Sinfonie (von Gabrieli bis zur Gegenwart), mit Demonstrationen am Klavier, 2 Std.; Musikhistorische Übungen (Erklären und Bestimmen von Werken des 17. u. 18. Jahrhunderts), 2 Std. — Universitätsmusikdirektor Prof. Dr. Jenner: Über gregorianischen Gesang und monodische Lyrik des Mittelalters, 1 Std.

München. Prof. Dr. Adolf Sandberger: Liest nicht. — Prof. Dr. Kroyer: Geschichte des musikalischen Kunstliedes bis zur Gegenwart, 4 Std.; Musikwissenschaftliche Übungen: Kritische Lektüre ausgewählter neuer Literatur; Paläographie (Forts.), Übertragungen von Tabulaturen, Generalbaß-Bearbeitungen (18. Jahrhundert); Bestimmen von musikalischen Kunstwerken, 2 Std.; Musikwissenschaftliche Propädeutik (Einführung, Anleitung zum wissenschaftlichen Arbeiten), 1 Std. — Prof. Dr. Freiherr von der Pfordten: Richard Wagner's Leben, Werke und Schriften, 4 Std.

Münster (i. W.). Domchordirektor Cortner: Geschichte der Kirchenmusik von Gregor bis Palestrina; Choralkunde.

Prag. Prof. Dr. Heinrich Rietsch: Historische Grammatik der Tonsprache, 2 St.; Neuere Forschungen zur Operngeschichte, 1 Std.; Musikwissenschaftliche Übungen, $1^1/_2$ Std.

Rostock. Prof. Dr. Albert Thierfelder: Liturgische Übungen, 2 Std.

Digitized by Google

Strafsburg. O. Prof. Dr. Friedrich Spitta: Evangelische Kirchenmusik, 3 Std. — Dr. Friedrich Ludwig: Das Zeitalter Bach's und Händel's, 2 Std.; Musikgeschichtliche Übungen, 1 Std.; Übungen im Übertragen alter Notationen, 1 Std.

Wien. O. Prof. Dr. Guido Adler: Beethoven, 1 Std.; Erklären und Bestimmen von Kunstwerken, 2 Std.; Übungen im musikhistorischen Institut, 2 St. — Prof. Dr. Dietz: Die Sinfonie, ihre geschichtliche Entwicklung und ästhetische Bedeutung (mit vielen Musikbeispielen und Formanalysen), 2 Std.

Vorlesungen über Musik.

Berlin. Dr. M. Burkhardt an der Lessing-Hochschule: 1) Geschichte des Liedes von 1600 bis zur Gegenwart. 2) Musikgeschichtsschreibung der Gegenwart. 3) Die Oper nach Wagner. Einführung in die Musikästhetik.

Halle. Dr. H. Abert im Volksbildungsverein sechs Vorträge über: Geschichte des Sololiedes (mit Unterstützung des Sängers Robert Spörry).

Leipzig. Von den an den G. Borchers'schen »Ferienkursen« gehaltenen Vorträgen sind noch zu nennen: Prof. Dr. A. Prüfer: Die Entwicklung des a cappella-Gesangs; C. Eitz: Grundlagen der Schulgesangs-Methodik; Dr. F. Sannemann: a) Der Schulgesang in seiner historischen Entwicklung, b) Kirchenmusik auf evangelischer Grundlage.

Notizen.

Breslau. Der Bohn'sche Gesangverein veranstaltet in diesem Winter vier historische Konzerte und zwar: zwei Konzerte mit Eichendorff's Gedichten in der Musik, ferner Musik in England im Zeitalter der Königin Elisabeth und Nationalhymnen der europäischen Völker.

Halle a. S. An der hiesigen Universität ist durch eine Verfügung des Preußischen Kultusministeriums vom 12. Sept. d. J. eine Prüfungsordnung für wissenschaftlich gebildete Gesanglehrer an höheren Lehranstalten ins Leben gerufen worden, die den Zweck verfolgt, auch den Oberlehrern Gelegenheit zu geben, sich die Facultas für Gesang zu erwerben und damit dem Gesangsunterricht an den höheren Lehranstalten neue, wissenschaftlich gebildete Kräfte zuzuführen. Die neue Abteilung ist der wissenschaftlichen Prüfungskommission angegliedert worden und steht unter der Oberleitung von deren Vorsitzendem, bei dem auch die Meldung zur Prüfung zu erfolgen hat. Bedingung für die Zulassung ist, daß der Kandidat die Prüfung für das höhere Lehramt bereits bestanden hat. Die Prüfungskommission selbst gliedert sich in einen theoretischen und einen praktischen Teil.

Im Theoretischen wird verlangt:

1. Kenntnis der Musikgeschichte in ihren Grundzügen, insbesondere Vertrautheit mit der Entwicklung des Kirchen- und Volksliedes, sowie der deutschen Vokalmusik. Der Kandidat muß sich nach Wahl mit einem hervorragenden Meister, einer musikalischen Gattung oder einem wichtigen Ausschnitt der Musikgeschichte eingehend beschäftigt haben.
2. Kenntnis der Harmonielehre, sowie der Grundgesetze des Kontrapunkts und der musikalischen Formenlehre (vor allem was Lied, Motette und Kantate anlangt).
3. Kenntnis der Gesangstechnik und der Pädagogik des Schulgesangs.

Im Praktischen wird gefordert:

1. Niederschreiben eines einfachen Musikdiktates, wobei absolutes Tonbewußtsein nicht verlangt wird.
2. Die Fähigkeit, Choräle, Volkslieder oder einfache Kunstgesänge mit Verständnis und guter Tonbildung vorzutragen, bzw., wenn die Mittel dazu nicht ausreichen, wenigstens einige kürzere Phrasen aus einem solchen zu singen.

Digitized by Google

Der Kandidat muß ferner eine Anzahl von Choral- und Volksliedmelodien im Gedächtnis haben.

Im Klavierspiel wird die Fähigkeit verlangt, die Begleitung eines Oratorienchores korrekt auszuführen, sowie leichtere Sätze zu transponieren, außerdem Partiturspiel von leichteren a cappella-Sätzen in *G*-, *F*- und den einfachen *C*-Schlüsseln.

Die Technik des Violinspiels muß der Kandidat soweit beherrschen, daß er Lieder oder Chorstimmen vom Blatt spielen und Choräle und Lieder auswendig in jeder Tonart spielen kann.

3. Übung im 2—4stimmigen Satz von Volks- und Kirchenliedern und Aussetzen des Basses einer leichteren Arie des 17. oder 18. Jahrhunderts (Klausurarbeit.)
4. Kenntnis der Lehrweise in den unteren Klassen und in der Chorklasse ist durch Probelektion nachzuweisen.

Zu Examinatoren wurden ernannt die Herren Universitätsmusikdirektor Prof. Reubke und Privatdozent Dr. Abert.

Leipzig. In dem Leipziger Musikzeitschriftenwesen sind wieder Veränderungen vorgegangen. Vor einem Jahre ging die Schumann'sche »Neue Zeitschrift für Musik« in dem »Musikalischen Wochenblatt« auf, und jetzt sind die »Signale für die musikalische Welt«, die in Herrn August Spanuth einen andern Redakteur erhalten haben, von Leipzig nach Berlin gelangt. Verlag und Redaktion des »Musikalischen Wochenblattes« gingen in den Besitz und die Leitung des Herrn Ludwig Frankenstein (Herausgeber des Richard Wagner-Jahrbuchs) über. Leipzig, das noch vor einem Jahre drei bekannte musikalische Zeitschriften besaß, besitzt deren jetzt nur noch eine einzige. Daß dies einen Verlust bedeutet und geeignet ist, Leipzig als Musikstadt allmählich zu verringern, läßt sich wohl kaum von der Hand weisen. Im übrigen ist nicht zu verkennen, daß das Leipziger Musikleben in den letzten Jahren wieder etwas gewonnen hat, besonders dadurch, daß die Gewandhauskonzerte der modernen Produktion ein regeres Interesse schenken und auch die Leipziger Oper wieder unternehmender geworden ist. Mit gegen 40 einheimischen Orchesterkonzerten steht Leipzig, was die Organisation großer musikalischer Einrichtungen betrifft, immer noch an der vordersten Reihe der Städte Deutschlands.

Zu C. F. **Hurlebusch's** Concerto in Amoll.

In der Ausgabe dieses Konzertes im XXIX. und XXX. Band der Denkmäler deutscher Tonkunst »Instrumentalkonzerte deutscher Meister«, besorgt von Arnold Schering, findet sich auf S. 283, Syst. 2, Takt 5 und ff. ein sinnstörender Fehler, indem die Violastimme um einen Takt zu früh einsetzt. Es ist dies um so auffallender, als in der Stimme des Cembalo I. der Einsatz in richtiger Weise wiedergegeben ist.

Dr. Karl Horwitz.

Zur Organisation der praktischen Musikpflege für ältere Werke deutscher Tonkunst. Unter diesem Titel findet sich im neuesten Heft der Breitkopf & Härtel'schen »Mitteilungen« ein kleiner Artikel, der sich mit dem Gedanken der Verbreitung älterer deutscher Tonkunst befaßt. Im allgemeinen liegt die Sache so, daß heute viele Dirigenten, und zwar solche in den bescheidensten als auch in hervorragendsten Stellungen, gern ältere und nicht allgemein bekannte Musik aufführen möchten, im allgemeinen aber nicht so recht in der Lage sind, sich geeignetes Material auf bequeme und nicht allzuteure Art zu verschaffen. Da auch die wenigsten praktischen Musiker die wissenschaftlichen Ausgaben älterer Musik in die Hände bekommen, auch von der Existenz keine klaren Vorstellungen haben, ferner noch wenig Stimmenmaterial existiert und handliche Bearbeitungen ebenfalls noch in sehr starkem Maße fehlen, so unterliegt es gar keinem Zweifel, daß die Aufführung älterer Musik mit Schwierigkeiten zu kämpfen hat, von denen die neuere Musik nichts weiß, abgesehen davon, daß die Kosten größer sind als bei bekannten Musikalien. Eine andere Schwierigkeit liegt in den vereinzelten Aufführungen, was einesteils durch die ungemeine Mannigfaltigkeit der älteren Musik, andernteils dadurch bewirkt wird, daß sich ein Dirigent, der selbständig vorgeht, natürlich gerade solche Werke wählt, die er für seine Verhältnisse brauchen kann. Daß diese Schwierigkeiten den Druck und

Digitized by Google

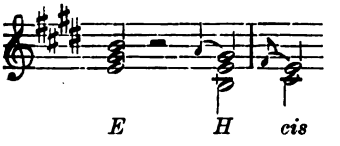
den Vertrieb von Bearbeitungen älterer Musik — wenigstens heute noch — erschweren, liegt auf der Hand. In erster Linie als notwendig stellt sich deshalb heraus eine Organisation, die in der Lage ist, vielen Dirigenten gleichsam an die Hand zu gehen, was durch eine »Sammelstelle für alte deutsche Musik« erreicht werden soll. Als sehr nützlich ist dabei wohl die Einrichtung zu erachten, daß das Verfahren handschriftlicher oder autographer Vervielfältigung eingeschlagen werden soll Werken gegenüber, die erst ganz vereinzelte Aufführungen erlebt haben. Nützlich scheint dieses Verfahren einmal wegen der Bearbeitungsfrage, wo es noch gar manches zu tun gibt, dann aber deshalb, weil man sich bei alter Musik immer noch in einem Vorbereitungsstudium insofern befindet, als noch nicht klar zu sehen ist, welche Werke unserer Zeit besonders zusagen. Es sind sicher immer die besten Stücke, die heute bevorzugt werden, sie empfehlen sich oft durch äußere Vorzüge, gegen die das Wertvollere einen schweren Stand hat, aufzukommen, ähnlich wie es in zeitgenössischer Musik der Fall ist. Eine Organisation, die die mannigfachen Schwierigkeiten zu beheben sucht, ist deshalb aufs wärmste zu begrüßen. Daß sie aber auch auf außerdeutsche Musik ausgedehnt wird, ist eine Forderung, die sich wohl kaum vermeiden läßt.

Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienener Bücher und Schriften über Musik.

Bach-Jahrbuch 1906. Herausgegeben von der neuen Bachgesellschaft. 8°, 140 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1907. *M* 3,—.

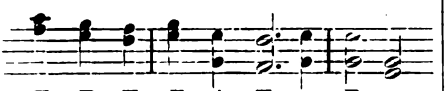
Es ist dies das drittemal, daß dieses Jahrbuch erscheint (auf der Titelseite den Jahrgang anzugeben, dürfte sich für die Zukunft als nützlich erweisen). Der Inhalt ist mannigfach und überall dankenswert. Die erste Stelle unter den Aufsätzen nimmt B. F. Richter's Aufsatz: Über die Schicksale der der Thomasschule zu Leipzig angehörenden Kantaten J. S. Bach's, ein, eine überaus schwierige Untersuchung, die es unternimmt, den aus 44 Stücken bestehenden Kantatenjahrgang, der der Thomasschule gehört, herzustellen, was bis auf neun Kantaten, die wohl für immer verloren sind, gelingt. Bei der Untersuchung fällt noch gar manches Interessante ab, was allgemein interessiert. So wird der Verdacht ausgesprochen, daß die Altarie: Schlage doch, gewünschte Stunde, nicht von Bach sei, und daß die Trompeten im ersten Chore der Kantate: Ein' feste Burg ist unser Gott, wohl von Friedemann Bach hinzugesetzt seien. Wichtiger ist die erste Frage, und ich glaube, die dokumentarischen Gründe können dazu dienen, die stilistischen Zweifel an der Echtheit dieser Arie, des Bruchstücks einer Kantate, zu bekräftigen. Die Arie, von der ein Autograph fehlt, hat man wohl deshalb nur Bach gelassen, weil sie so schön ist. Hätte man sie ohne irgend eine Beglaubigung gefunden (die Joachimsthaler Abschrift trägt den Bach'schen Autornamen), würde man sie fast unmöglich Bach zugeschrieben haben. Vom Charakter des Stückes und besonders der Melodieführung, die stärker als anderswo bei Bach auf italienische Schule hinweist, muß bei Bach die überaus einfache, fast primitive Harmonik etwas in Erstaunen setzen. Sicher gibt es hierfür innere Gründe, indem das Stück auf *E* und *H* gestimmt, eigentlich nur diese beiden Töne umschreibt und sie besonders auch im Baß immer wieder auftreten läßt. Ohne Änderung des Basses läßt sich aber dennoch eine reichere und auch kräftigere Harmonik denken, die Bach angemessener wäre. Der Anfang mit den Vorhalten (es nimmt etwas wunder, daß diese nur in der Instrumental-, nicht in die Vokalstimme eingezeichnet sind) hat etwas bei Bach ungewohnt fast Weichliches:



Man darf hier auf ein Stück verweisen, das mit diesem sehr viel gemeinsam hat (ähnlicher Text und ähnlicher musikalischer Charakter, die Tonart, einiges in der Melodieführung), auf Händel's Arie »Ich weiß, daß mein Erlöser lebt«, die unbedingt noch höher steht als die Altarie. Die obige, ziemlich allgemeine Phrase kommt hier in ähnlicher Weise ebenfalls am Anfang vor; die Anwendung des Sextakkordes auf *H* gibt

Digitized by Google

bei Händel den paar Tönen sofort einen weit mannigfaltigeren Charakter. So manches Ähnliche die Stücke haben, müßte man wohl dennoch, selbst wenn eine Möglichkeit vorläge, die Autorschaft Händel's abweisen, weil die Haltung zu wenig kräftig und die harmonische Ausgestaltung auch für Händel zu wenig mannigfaltig ist. Stellen wie den Instrumentalabschluß:



identifizieren wir zwar geradezu mit Händel, und einem Komponisten, dem solche Formeln nicht in Fleisch und Blut übergegangen sind, wird man die Arie wohl auch kaum zutrauen können. Wer der Komponist war, wer weiß es zu sagen; daß es Bach nicht war, ist für mich Gewißheit. Komponiert wurde das schöne Stück wohl etwa in den 50er Jahren; der kräftigen Epoche Händel's und Bach's gehört es schwerlich an; die ganze harmonische Fassung scheint mir etwas gelockert zu sein. — Über die Trompeten in der Lutherkantate wird schwer zu entscheiden sein; hier kann wohl die praktische Ausführung des Chores ein Wort mit reden. Überaus dankenswert, an die Praxis sich wendend, ist die Mitteilung von »Erfahrungen und Ratschlägen bezüglich der Aufführung Bach'scher Kirchenkantaten« von M. Voigt-Göttingen, in denen über Kürzungen, Umdichtungen, die Holz- und Blechinstrumente, die Cembalofrage gehandelt wird; den Hauptteil des Aufsatzes macht die »Besprechung ausgewählter Kantaten« aus. R. Oppel-Bonn findet die Vorlage für die große Amoll-Orgelfuge in der dreistimmigen Klavierfuge der gleichen Tonart; ganz überzeugt haben mich die Nachweise nicht, obgleich es gut möglich ist, daß die Sache sich so verhält. M. Seiffert bringt zur Gesamtausgabe der Bach'schen Werke einige Korrekturen, die durchgehends die Generalbaßbezifferung angehen und leichter Natur sind. Sehr wertvoll ist Schneider's »Verzeichnis der bis zum Jahre 1851 gedruckten (und der geschrieben im Handel gewesenen) Werke von Johann Sebastian Bach«, das ausgezeichnete Dienste leistet. Gegen die »Übersicht der Aufführungen J. S. Bach'scher Werke von Ende 1904 bis Anfang 1907«, die nach den in unserer Zeitschrift erscheinenden »Aufführungen älterer Musikwerke« angefertigt ist, muß ich mich erklären. Als ein umfassenderes Verzeichnis der Aufführungen angelegt wurde, war eine auch nur relative Vollständigkeit unmöglich; unterdessen haben sich die Hilfsmittel bedeutend gemehrt, so daß das jetzige Bild weit vollständiger ist. Das Verzeichnis im Bach-Jahrbuch berücksichtigt aber auch die früheren, unvollständigen Übersichten. In den Mitteilungen steht vieles Interessante von A. Werner-Bitterfeld, B. F. Richter und besonders J. Schreyer-Dresden, der berechtigte, teilweise auch von anderen gefühlte Zweifel laut werden läßt, ob die Notenbücher der Anna Magdalena wirklich für diese bestimmt gewesen seien, ob die beiden Generalbaßlehren und ferner die Korrektur der von Gerber ausgesetzten Albinoni'schen Violinsonate von Bach herrühren. A. H.

Bäuerle, Herm., Der vatikanische Choral in Reformnotation m. Beibehaltung der nota quadrata. Versuch e. erleichterten, nach Sinn u. Übersicht vereinfachten Notenschrift f. den gregorian. Choralgesang auf zeitgemäßer Grundlage f. die liturg. Praxis zugunsten e. möglichst weitgeh. Pflege des Chorals, entsprechend den neuesten Verordnungen der kirchl. Oberbehörde, kurz e. Reform-Choralnotation. 8°, 43 S. Graz, Styria 1907. ℳ 1,—.

Beethoven's Briefe m. Erläuterungen v. Kalischer. 12.—21. Lfg. Berlin, Schuster & Loeffler. Je ℳ —,60.

Berichte der Phonogramm-Archivs-Kommission der kaiserl. Akademie der Wissenschaften in Wien. Aus: »Sitzungsber. d. k. Akad. d. Wiss.« gr. 8°. Nr. X. Pöch, Dr. Rud.: 2. Bericht üb. meine phonographischen Aufnahmen in Neuguinea (Britisch-Neuguinea vom 7. X. 1905 bis zum 1. II. 1906). (17 S. mit 3 Fig. u. 1 Taf.) Wien, A. Hölder, 1907. ℳ —,80.

Brahms, Joh., Briefwechsel m. verschiedenen Freunden (Max Bruch, C. Reinthaler, E. Rudorff, Bernh. Scholz usw.). Hrsg. v. W. Altmann. Berlin, Deutsche Brahms-Gesellschaft. ℳ 3,50.

— im Briefwechsel m. J. O. Grimm. Hrsg. v. R. Barth. Berlin, Deutsche Brahms-Gesellschaft. ℳ 3,—.

Chamberlain, H. St., Richard Wagner. 4. Aufl. Lex. 8°, XVI, 526 S. m.

Digitized by Google

1 Bildnis. München, Verlagsanstalt F. Bruckmann 1907. ℳ 8,—.

Diettrich-Kalkhoff, F., Notenschrift. 2.—3. Liefg. Jauer, O. Hellmann. je ℳ —,50.

Gandillot, Maurice, Essai sur la Gamme. XVI und 575 S. Paris, Gauthier-Villars, 1806. fr. 32,—.

588 Großquartseiten (23 X 32 cm), mit 453 Figuren u. Notenbeispielen. Ängstliche Gemüter (zu denen Ref. nicht gehört) könnten auch vor den mathematischen Formeln und den kabbalistisch aussehenden Figuren, mit denen das Buch gespickt ist, zurückschrecken. Zum Glück hat Verf. seine Lehre auch in einem kleinen Heftchen von 56 Oktavseiten (»Théorie de la Musique«, Paris, Editions de la Revue politique et litteraire et de la Revue scientifique, ohne Jahreszahl [1907]) zusammengedrängt; ja, er hat diese Lehre, nochmals eingedampft, der Pariser Akademie eingereicht, in deren Berichten sie nur mehr knapp zwei Druckseiten einnimmt (Comptes Rendus, 143, S. 375—377, 1906). In einem Satz ausgedrückt, lautet sie: Alle existierenden und überhaupt denkbaren Tonleitern und alle auf ihnen beruhenden Tonfolgen und Akkorde lassen sich darstellen als Kombinationen von Tönen, deren Schwingungszahlen in einfachen Verhältnissen stehen. Dieser Gedanke ist weder neu, noch in dieser Allgemeinheit richtig. Die Mathematik kann für die Musiktheorie nicht mehr sein, als eine in manchen Fällen bequeme Art der Darstellung; Verf. sieht sich denn auch genötigt, an allen wesentlichen Punkten eine psychologische Fundierung zu suchen. Doch scheint ihm dies Nebensache, die mathematische Formulierung und die Erfindung einer endlosen Nomenklatur Hauptsache. Das Buch erinnert infolgedessen lebhaft an Traktate arabischer Musiktheoretiker des Mittelalters. Dem musiktheoretisch Gebildeten sagt es nichts Neues, und der Laie dürfte eine weniger ungenießbare Form der Einführung vorziehen.

Hornbostel.

Handtke, Robert, Figuralstudien in Form von Satzbildern, Kadenzen und Improvisationen. Zwei Hefte. Leipzig, Max Hesse, 1907. ℳ 4,—.

Harzen-Müller, A. N., Verzeichnis der plattdeutschen Kunstlieder und ihrer Komponisten, nebst Vorwort und einem Anhang von Instrumentalkompositionen, welche sich auf das Plattdeutsche beziehen. Hrsg. v. Allg. Plattd. Verband E. V. 8°, 28 S. Berlin, W. Röwer. ℳ —,75.

Hautstont, Jean. Notation musicale autonome. Paris, Imprimerie de l'Ecole Municipale Estienne. 39 p.

Plusieurs raisons doivent nous faire saluer cette publication que bien des chapitres recommandent au sympathique examen du musicien. Le système préconisé par son auteur se distingue avantageusement parce qu'il supprime les tonalités, ce que nos compositeurs modernes ne sauraient assez apprécier. Sur quelques exemples judicieusement choisis de Bach à Debussy, Mr. Hautstont fait le procès des signes d'altération surchargeant notre actuelle écriture au point d'exiger un réel effort pour se frayer un passage à travers les accords hérissés de difficultés. Ces mêmes passages se présentent infiniment plus lisibles une fois traduits en notation autonome. D'autre part, le système rythmique est également rendu plus simple par les signes dont dispose M. Hautstont pour marquer la mesure.

Cependant nous ne saurions nous improviser autonomistes sans quelque exercice et sans un sérieux entraînement, car la force de l'habitude qui nous lie au système actuellement en usage est tellement enracinée, que nous ne pouvons encore partager sous tous les rapports l'enthousiasme qui anime évidemment l'inventeur de cette notation. Un éminent compatriote de notre collègue n'a-t-il par dit: «Nous pensons par ce que nous avons appris, mais nous agissons par tradition». Néanmoins toute tentative intelligente ayant pour point de départ la logique et pour but la simplification mérite les concours les plus dévoués et tous les encouragements. Or donc, si cette notation était portée au programme officiel de nos écoles de musique, nul doute que la prochaine génération s'en servirait aussi aisément que nous de la nôtre, mais avec l'immense bénéfice toutefois de ne pas connaître les difficultés et les choses ridicules inhérentes à la notation actuelle. Nous voudrions toutefois formuler une objection: on sait la mauvaise écriture musicale de tout compositeur, justifiée par les milliers de signes à mettre sur papier avant d'avoir créé un morceau qui durera tout juste dix minutes à l'audition. Le système de Mr. Hautstont exige par contre dela part de l'écrivain musical une grande précision de plume car la moindre dérivation peut compromettre l'accord ou le trait mélodique. Ai-je raison ou est-ce là un reste de «tradition» qui me fait émettre cette critique

Digitized by Google

que je devais à la très intéressante tentative de Mr. Hautstont?

Gaston Knosp.

Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1906. Dreizehnter Jahrgang. Herausgegeben von Rudolf Schwartz. Lex., 147 S. Leipzig, C. F. Peters, 1907. ℳ 3,—.

Dieses, unser wichtigstes musikalisches Jahrbuch enthält dieses Mal an Aufsätzen: Die Passionen von Schütz und ihre Wiederbelebung von Frdr. Spitta, Die künstlerische Auslese in der Musik von H. Rietsch, Robert Schumann als Ästhetiker, Über die Bedeutung von Cherubini's Ouvertüren und Hauptopern für die Gegenwart von H. Kretzschmar und einige »Kleine Mitteilungen«: Zur Haßler-Forschung und Zu den Texten der weltlichen Madrigale Palestrina's von R. Schwartz. Der erste Aufsatz über die Schütz'schen Passionen ist mehr referierender Natur und beleuchtet vor allem das Verfahren Carl Riedel's, der zu ihrer Wiederbelebung mit völliger Verkennung Schützschen Passionsstils geschritten war. Von Riedel aus über die überaus dankenswerte Bearbeitung der Matthäus- und Johannespassion A. Mendelssohn's bis zu heutigen, dem Original entsprechenden a capella-Aufführungen ist ein ziemlich weiter Weg. Diese Aufführungen sind heute noch sehr selten, und um so mehr habe ich mich gewundert, daß gerade derjenige, der eine solche Aufführung zum ersten Male und mehrfach veranstaltete, nicht genannt wird, B. F. Richter in Leipzig, vor allem deshalb, weil sich über diese Aufführung ein Aufsatz in Spitta's Zeitschrift (Monatsschrift f. Gottesdienst usw. 1904) findet. Diese Aufführung hat in Leipzig Nachfolge gefunden, so in der Peterskirche (G. Borchers). Die etwas unbestimmten Angaben über derartige Aufführungen S. 26 sind demnach überholt. Der Aufsatz von H. Rietsch gibt einen Beitrag zur »Musikerästhetik« und behandelt die kritische Arbeit auf dem Gebiet der künstlerischen Auslese in der Musik in bezug auf fremden thematischen Stoff, was an Brahms' akademischer Festouvertüre in sehr glücklicher Weise praktisch gezeigt wird; ich sehe auch gerade in dem Beispiel das Hauptverdienst des Aufsatzes. Dem genannten Fall künstlerischer Auslese werden einige Beispiele der »volkstümlichen« Auslese bei der Entstehung von Volksliedern zur Seite gestellt, um gleichsam »die Beziehungen zwischen dem Weltgeist und dem künstlerischen Geist der bevorzugten Individuums« darzulegen. Die ganze Frage würde eine sehr energische Behandlung verdienen. — Nach den verschiedensten Seiten hin beleuchtet der erste Aufsatz Kretzschmar's das so überaus mannigfaltige Kapitel »Schumann als Ästhetiker«. Wenn hier einiges dazu gesagt wird, so geschieht es deshalb, weil das Thema mich ebenfalls schon früher beschäftigte und ich in einer Hauptfrage zu einem ähnlichen Resultat, wie es hier der Fall ist, gelangte. Der fundamentalen Sätze sind es bei Schumann im ganzen recht wenige, was ja sicher in der Art seines Schriftstellertums liegt. Von großer Bedeutung ist vor allem die Frage nach dem Verhältnis von schöpferischer Kraft, bei Schumann die Phantasie, zum kritischen Verstand. Hier scheint man bei Schumann geradezu vor einem Rätsel zu stehen, denn es kann als ganz sicher gelten, daß alle großen Komponisten hierüber ganz ähnlich dachten oder handelten, während Schumann die absolute Freiheit der Phantasie proklamiert und verlangt, daß ihr auf alle Fälle freier Lauf gelassen werde. Daß diese Ansicht das Gegenteil von ästhetischer Einsicht bedeutet, tritt in dem Aufsatz klar genug zutage; es möge mir gestattet sein, hierfür einzig ein paar weitere Gründe zur Erklärung beizufügen. Sie sind wohl teilweise praktischer Natur, wie ja Schumann die meisten ästhetischen Ansichten aus sich selbst ableitete und sich auch hier durchaus als Mann der Praxis, nicht als Ästhetiker, der mit möglichst viel Ansichten fertig zu werden sucht, auswies. Schumann gehört zu den Komponisten, denen gerade in jüngeren Jahren die meisten Werke auf den ersten Wurf gelangen; selbst eine B dur-Sinfonie ist in wenigen Tagen im Umriß fertig. Bei einer solchen Veranlagung läßt sich schon erklären, daß Schumann zu der Ansicht von der unbedingten Freiheit der Phantasie gelangen konnte. Er war ihr zu Dank verpflichtet, er übersah aber, daß seine Art des Schaffens keine Allgemeinbedeutung besaß. Dazu mochten noch jene Musikeranekdoten kommen, wie die von Mozart, der die Don Juan-Ouvertüre in einer Nacht geschrieben habe, so daß Schumann sich in Übereinstimmung mit den großen Meistern zu befinden glaubte. Unter Meisterschaft versteht Schumann auch vor allem die durch Fleiß und anhaltendes Studium erworbene Fähigkeit der Beherrschung der Kunstmittel und Formen, also das Können. Hier wird er auch nicht müde, die jüngeren Komponisten immer wieder zu intensiver Arbeit anzuhalten. Erst dadurch würden sie in die Lage versetzt, ein Werk auch einmal hinwerfen zu können. Das ist wieder eine Anschauung, die aus Schumann's Natur und vor allem aus

Digitized by Google

seiner eigenen Entwicklung zu erklären ist. Sehr spät zur berufsmäßigen Ausbildung gelangend, erreichte er nur durch doppelt intensives Studium jenen Grad des Könnens, der seinem impulsiven Arbeiten auch eine solide Grundlage sicherte. Die (technische) Meisterschaft war es, die ihm vor allem zu schaffen machte, und das mit schwerer Mühe Erarbeitete und ihm am notwendigsten Erscheinende verlangt er deshalb auch von den andern. Das Können ist ihm der eigentliche Regulator für gediegenes Arbeiten[1]). Das ist nun ohne Zweifel ein sehr richtiger Standpunkt, sagt aber noch nicht sehr viel, da er nur eine Vorstufe zur Erkenntnis bedeutet. Die großen Meister haben diese »Meisterschaft« schon sehr früh erlangt, sie ist für sie selbstverständlich, ihnen in Fleisch und Blut übergegangen. Schumann geht aber bei seinen Ansichten immer entweder von sich, einem Sonderfall, sowie fast regelmäßig von Talenten zweiten bis vierten Grades aus, die zu studieren sein Redakteurberuf ihm auferlegte. Das hat auf den Ästhetiker Schumann stärkeren Einfluß gehabt als für ihn wohl gut war. Wir wissen von keinem bedeutenden Musiker, daß er sich so viel mit derartigen Leuten jahrelang herumgeschlagen hätte. Man darf hier schon einmal rückwärts schließen und sagen, daß es Schumann wenigstens in den ersten Jahren offensichtliche Freude gemacht hat, dies zu tun. Goethe und Schiller haben diese Tätigkeit und zudem von anderer Warte aus mit ihren Xenien ein Jahr lang betrieben, dann hatten sie genug, die Tätigkeit kam ihnen zu inferior vor. Eine jahrelang so starke Beschäftigung mit Werken zweifelhafter Potenz drückt aber selbst den hochgemutesten Geist herab, und ist, was für unseren Fall in Betracht kommt, vor allem der Gewinnung bedeutender ästhetischer Einsichten nicht günstig. Ich habe einmal für mich zusammengetragen, was Schumann zu der positiven Erkenntnis der großen Meister getan hat, und kann nur sagen, daß es sehr wenig ist. In den 30er Jahren ließ sich aber z. B. über den späteren, unverstandenen Beethoven noch viel sagen; wer wollte leugnen, daß hier noch viel getan werden mußte. Über gelegentliche Bemerkungen und den Ausspruch, daß man die großen Meister auswendig wissen müsse, kommt Schumann fast nirgends hinaus. Ich möchte sagen, daß dieser Ausgang gewissermaßen zu einer Art Vorschule der Musikerästhetik führen mußte, da das bedeutendste Material nicht im ästhetischen Sinne von Schumann benutzt wurde. Aus diesem Grunde und bei Berücksichtigung von Schumann's spezieller Begabung ist es dann einigermaßen begreiflich, warum er zu seinen so anfechtbaren Begriffen vom Verhältnis der Phantasie zur kritischen Arbeit gelangte, das bei den großen Meistern die Hauptfrage ihres Schaffens bedeutet. Bei den Komponisten, mit denen Schumann vor allem zu tun hatte, schien es zudem unnötig, mit den höchsten Begriffen zu operieren, weil hier noch zuviel Vorbedingungen dieser oder jener Art zu erfüllen waren. Gerade aus diesem Grunde wird man vielleicht sagen können, daß Schumann's ästhetische Ansichten zu einem Teil wenigstens einer Art Vorschule der Musikerästhetik angehören. Doch genug, es genügt zu sagen, daß dieser grundlegende Aufsatz über den Ästhetiker Schumann der Ausgangspunkt weiterer Betrachtungen sein kann. Nicht minder wertvoll ist der Aufsatz über Cherubini, der zu der Aufstellung einer wichtigen musikalischen Zeitfrage Anlaß gibt. Damit Werke wie die Medea und Elisa der Praxis nicht verloren gehen, »brauchen wir etwas ähnliches, wie es die Museen und Jahrhundertausstellungen der Maler sind, und wir sollten entschieden nach einem Institut streben, durch welches echte Tonkunst vor dem Vergilben und Vergessen geschützt wird«. In der Betrachtung der Ouvertüren Cherubini's tritt das Charakteristische des Komponisten in einer Weise zutage, wie es noch in keiner Arbeit über ihn der Fall ist. — Den Beschluß des Jahrbuchs macht die unentbehrliche und mit gewohnter Sorgfalt von dem Herausgeber zusammengestellte Bibliographie der musikalischen Schriften von 1906.

A. H.

Jaques-Dalcroze, E., Der Rhythmus als Erziehungsmittel f. d. Leben u. die Kunst. 6 Vorträge zur Begründg. seiner Methode der rhythm. Gymnastik. Deutsch hrsg. v. Paul Boepple. Gr. 8°, V, 155 S. Basel, Helbing & Lichtenhahn, 1907. ℳ 3,20.

Kienzl, Herm., Die Bühne. Ein Echo der Zeit 1905—1907. Berlin, Konkordia. ℳ 6,50.

Kyriale seu ordinarium missae juxta editionem vaticanam a ss. PP. Pio X evulgatam. Ed. V. Gr. 8°, III, 124 S. Regensburg, F. Pustet, 1907. ℳ —,90.

— seu ordinarium missae quod juxta editionem Vaticanam hodiernae mu-

1) Vgl. hierüber die interessante Stelle in seinen Schriften II, S. 128 (Ph. Reclam).

Digitized by Google

sicae signis tradidit Organ. Dr. Fr. X. Mathias. Ed. IV. 8°, IV, 96 S. Regensburg, F. Pustet, 1907. ℳ —,80.

Moser, Andreas, Joseph Joachim. I. Bd. Berlin, Deutsche Brahms-Gesellsch. ℳ 3,—.

Musikerkalender, allgemeiner deutscher, f. 1908. 30. Jahrg. 2 Tle. 16°, 155, VIII, 548 u. 29 S. Berlin, Raabe & Plothow ℳ 2,50.

Naumann, E., Musikgeschichte, 2. Aufl. v. E. Schmitz. 6.—11. Liefg. Stuttgart, Union. je ℳ —,50.

Rietsch, Heinrich, Die Tonkunst in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der musikalischen Technik. Zweite durchgesehene und vermehrte Auflage mit 135 in den Text gedruckten Notenbeispielen. 8°, 192 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1906. VII. ℳ 4.—

Da die erste Auflage dieser hochbedeutsamen Publikation, die im Jahre 1900 ursprünglich in der »Sammlung musikwissenschaftlicher Arbeiten von deutschen Hochschulen« erschien, an dieser Stelle nur kurz und ganz allgemein besprochen wurde, rechtfertigt sich wohl eine eingehendere Besprechung schon um dessentwillen, weil die in dem vorliegenden Werke behandelten Probleme unterdessen an Interesse noch um ein erhebliches gewonnen haben. So hat denn auch der Verfasser ohne Engherzigkeit die Grenze etwas weiter gezogen und dem Schaffen der Gegenwart, soweit es selbst über die Jahrhundertgrenze hinaus zu technischen Erörterungen innerhalb des in Aussicht genommenen Gebiets Anlaß bot, Raum gewährt unter anderem durch Heranziehung von Beispielen aus Werken Ansorges, Mahlers, Regers und Strauß'; sie schließen sich an die schon in der ersten Auflage herangezogenen Meister an, unter denen namentlich Wagner und Hugo Wolf ausgiebig vertreten sind. Rietsch betonte bereits in der Vorrede zur ersten Auflage, daß er keine Übersicht, nichts Enzyklopädisches bieten wolle und insbesondere auch keine Überschau über das musikalische Schaffen während des angegebenen Zeitraums, sondern eine streng begrenzte Untersuchung der um 1850 sich vollziehenden Umgestaltung der musikalischen Kunstmittel. Aber auch abgesehen von dieser Begrenzung wollte die Arbeit keine Erschöpfung des Stoffes bieten. Vielmehr mußte die Reichhaltigkeit der Materie zu einer Behandlungsweise führen, die das neue in der Tonkunst feststellt und umschreibt, und so ein übersichtliches Bild der ganzen Bewegung liefert mit gelegentlicher Vertiefung bei einzelnen bisher weniger beachteten Erscheinungen. Der Verfasser hat sein Werk ausdrücklich als Beitrag zur Geschichte der musikalischen Technik bezeichnet, weil er glaubt, daß nur auf diesem Grunde etwas greifbares zustande kommen konnte. Die stete Bezugnahme auf den künstlerischen Ausdruck ergibt sich ja dann bei der von Rietsch eingeschlagenen Behandlungsweise zwanglos von selbst. Im großen ganzen stellt sich die Neuauflage als ein vielfach überarbeiteter und ergänzter Abdruck der ersten Auflage dar, der gegenüber manches schärfer gefaßt ist.

Rietsch teilt den Stoff in sechs Abschnitte: Harmonik, Stimmführung, Rhythmik, Figuration und Schlußbildung, Spiel- und Singmusik, Notenschrift und reproduzierende Kunst. Diese großen Abschnitte gliedern sich dann wieder in Unterabteilungen, die bestimmten, durch den Druck besonders hervorgehobenen Leitsätzen (Thesen) entsprechen. Zur Verdeutlichung seien hier die Leitsätze des ersten Abschnittes aufgezählt:

1. Leichtigkeit der Modulation und Anreihung bei Wahrung eines tonalen Grundcharakters.
2. Das System akkordfremder Noten erfährt durch Bevorzugung frei eingeführter Vorhalte, chromatischer Bildungen und der Wechselnote eine wesentliche Bereicherung.
3. Die Anwendung leiterfremder Akkordtöne (alterierter Akkorde) hat sich von ihrer früheren Ausnahmebedeutung in der neuen Kunst zu systematischen Ansätzen verdichtet.
4. Die Anwendung strenger Diatonik im bewußten Gegensatz zur Chromatik dient als Mittel des künstlerischen Ausdrucks.
5. Zusammenklänge, die gar nicht oder nur gezwungen in eine Akkordbeziehung gebracht werden können, finden sich vor als Mittel besonderer malerischer Wirkung.
6. Durch das gesteigert tonale Empfinden wird wieder die Bildung einstimmig gedachter Melodien ermöglicht.

Man sieht aus diesem Beispiel, wie präzis Rietsch jedesmal die einzelnen Neuerungen formuliert. Geistvoll und höchst interessant, ja, geradezu fesselnd ist die Art, in der er die Belege zu diesen Leitsätzen ausgestaltet. Insbesondere erscheint

Digitized by Google

mir der von den Vertretern der Geschichte der bildenden Kunst zuerst gepflegte Gedanke einer Vergleichung verschiedener Fassungen desselben Werkes äußerst fruchtbringend zu sein. So analysiert Rietsch gleich zu Anfang eine Etude von Liszt, deren erste Gestalt sich bereits im Opus 1 des Meisters findet und die dann noch zwei Wandlungen durchgemacht hat, bis sie, gemäß den inzwischen von Liszt erworbenen modernen Ausdrucksmitteln ihre letzte Fassung gerade zu Beginn der neuen Aera erhalten hat. Die Art, wie hier alte und neue Kunst sich gegenübertreten, ist überaus instruktiv für die Erkenntnis des Wesens der neuen Technik. In dieser Weise verfährt der Verfasser auch bei den übrigen Kapiteln, soweit sich ihm irgendwie die Möglichkeit eines Vergleichs bot, und der Gewinn, den die Lektüre seiner Abhandlung bietet, dürfte so für den Mann der Praxis wie für den Theoretiker und Historiker gleich groß sein. Anerkennenswert ist, daß Rietsch durchaus lebendig und frisch fühlt, sich nie in gelehrtes Theoretisieren einläßt und stets praktische Ziele vor Augen hat, ohne gelegentlich Beziehungen zu seiner tiefen theoretischen und historischen Bildung vermissen zu lassen. Alles in allem: ein Buch, das jeder lesen sollte, dem es um die ernsthafte Erkenntnis moderner Kunstziele zu tun ist, ein Buch, das selbst der gelegentlich anders und abweichend Denkende mit hohem Genuß durcharbeiten wird und das insbesondere unseren reiferen jungen Kompositionsbeflissenen, die oft vor lauter Bäumen den Wald nicht mehr sehen, dringend zu empfehlen ist. Sollte, was zu hoffen steht, in nicht zu ferner Zeit eine dritte Auflage notwendig sein, so wird wohl der Verfasser die wenigen kleinen Ungenauigkeiten und Druckfehler, die sich noch finden, beseitigen. So wäre z. B. jetzt auf S. 105 die Originalpartitur des Cornelius'schen »Barbier von Bagdad« zu zitieren. Den Leitsatz Nr. 10 (der Kanon habe die Fuge »als selbständige Form der lebendigen Kunst« verdrängt), möchte ich nicht so bedingungslos unterschreiben, hat doch gerade in der letzten Zeit die auch von Rietsch als »verschwunden« erklärte Fuge in der modernen Kunst wieder eine ganz erstaunlich reiche Pflege gefunden. Namentlich die Doppelfuge scheint neuerdings wieder aufleben zu wollen, nicht nur »ausnahmsweise zur Erzielung bestimmter Wirkungen«, wie Rietsch meint. Man denke vor allem an Reger, aber auch ein erst unlängst in den Vordergrund getretener Komponist, Heinr. Gottlieb-Noren, erzielte gerade mit einer an den Schluß seines Variationenwerks »Kaleidoskop« gesetzten Doppelfuge eine besonders starke Wirkung. Ebenso sei an die große Fuge mit fünf Themen in Urspruch's schon fast 10 Jahre alter komischer Oper »Das Unmöglichste von allem« erinnert.

Edgar Istel.

Rutz, Ottmar, Neue Entdeckungen v. der menschlichen Stimme. München, C. H. Beck. ℳ 5,—

Rüdinger, A., Bidrag til Violoncelspillets Historie (Beiträge zur Geschichte des Violoncellspiels; dänischer Text) Kopenhagen, Wilhelm Hansen. 63 S. mit 17 Illustrationen.

Der Verfasser, der bis vor wenigen Jahren die Stellung eines Solo-Violoncellisten der dänischen Hofkapelle in Kopenhagen bekleidete, ist bekanntlich ein hervorragender Pädagog für sein Instrument. Seine großen pädagogischen Kenntnisse leuchten auch deutlich aus dieser wohlgeschriebenen und für Fachleute besonders nützlichen kleinen Schrift hervor. Nach einer kurzen Erwähnung der Geschichte des Violoncells, weilt er besonders bei der musikalischen und technischen Behandlung des Instruments, indem er eine Darstellung der verschiedenen technischen Methoden gibt, welche in den letzten zwei Jahrhunderten zur Anwendung gekommen sind, während welcher Zeit das klangschöne Violoncell als Nachfolger und Erbnehmer der Viola da gamba eine so bedeutende Rolle sowohl als Soloinstrument wie auch als Kammermusik- und Orchesterinstrument gespielt hat. Speziell bespricht er die Bogenführung und die Stellung der linken Hand. Mit Kritik wendet er sich gegen die Handstellung Bernhard Romberg's und gegen die von Fr. Grützmacher in neuerer Zeit eingeführten Änderung der normalen Bogenführung. Er kann in diesem Punkte aus persönlicher Erfahrung sprechen, da er selbst eine Zeitlang bei Grützmacher in Dresden studiert hat. Dagegen ist er ein entschiedener Anhänger der französischen Schule, von welcher er schon als jung Adept wurde. Mit Auszeichnung erwähnt er den Begründer der französischen Violoncellschule, Martin Berteau (erstes Drittel des 18. Jahrh.), und deren viele berühmte Meister, die Brüder Duport, Franchhomme, Servais, de Swert, sowie deren Vertreter außerhalb des französischen Kulturgebietes Dotzauer, Carl Schuberth, der Russe Davidoff, der Italiener Piatti u. a.

Angul Hammerich.

Sängerkalender, schweizerischer für 1908. Zürich, Art. Institut Orell Füssli. Geb. ℳ 2,—.

Schmiedel, O., Richard Wagner's

Digitized by Google

religiöse Weltanschauung. Tübingen, J. C. B. Mohr. ℳ —,70.

Schultefs, J., Geschichte des evangel. Kirchenliedes in Lebensbildern, nach den Phasen seiner Entwicklung dargestellt. Greifswald, L. Bamberg. ℳ 1,50.

Söhle, Karl, Mozart. Dramatisches Zeitbild. Kl. 8°, 123 S. Leipzig, L. Staackmann. ℳ 2,—.

Starke, H., Einführung in das Wesen u. die Bildung der Töne in der Instrumentalmusik und im Gesang. Leipzig, Quelle & Meyer. ℳ 3,80.

Taylor, Sedley M. A., The indebtenes of Handel to works of other composers. A presentation of evidence. Gr. 8°, 196 S. Cambridge, at the University press, 1906.

Vorliegendes Buch ist geeignet, ängstliche Gemüter recht unruhig zu stimmen. Es erneuert den Versuch, Händel's Verhältnis zu den Werken anderer Komponisten in ein klares Licht zu stellen, das System zu untersuchen, nach dem Händel fremde Werke benützte. Bekanntlich ist von niemand mehr in dieser Beziehung getan worden als von Chrysander, der, nicht genug damit, daß er in seiner Biographie viele Nachweise bringt, auch in einer ganzen Anzahl Supplementbände zu seiner Händelausgabe das Material zur Verfügung stellte, damit jeder das Verhältnis Händel's zu Werken anderer Komponisten studieren und sich ein Bild davon machen könne. In den letzten Jahren ist es M. Seiffert gewesen, der in Messen Habermann's (Kirchenmusikal. Jahrbuch 1903) Werke entdeckte, die Händel benutzt hat. Hätte uns Taylor nichts Neues zu bieten, so würde man kaum begreifen können, warum diese umfängliche Schrift abgefaßt worden wäre, da an und für sich die gegebenen Beispiele fast alle bekannt sind und sich auf frühere Nachweise beschränken. Tatsächlich werden aber einige Dokumente gegeben, die das Problem von Händel's Verpflichtung zu Werken anderer Komponisten in ein allermindestens interessantes Licht rücken. Wenn von dem breit angelegten Buch zuletzt noch etwas mehr zu erwarten war, so sei dies nachher mit einigen Worten ausgesprochen. Vorerst das für mich und wohl die meisten deutschen Leser Neue des Buches:

Interessant ist, daß nach einer Periode absoluten Vertrauens (noch Burney sagt, er habe gehört, daß Händel nicht überall original sei usw., verneint dann aber das Abhängigkeitsverhältnis) schon im Jahre 1808 von dem Organisten Samuel Wesley, der sein Wissen von dem deutschen Geiger Salomon (1745—1815) hat, allen Ernstes behauptet wird, Händel habe die Werke von Komponisten des Kontinents als Beute nach England gebracht und damit die Reputation der damals dürftigen englischen Musik wieder hergestellt. Noch interessanter ist aber die Mitteilung des Dr. W. Crotch, der 1831 die Namen von nicht weniger als 29 Komponisten veröffentlichte, denen Händel entlehnt habe. Man ist billig erstaunt über eine solche Kenntnis in dieser Zeit, stutzt aber unwillkürlich, wenn man auch auf die Namen Josquin de Prez, Palestrina, Calvisius, S. Bach u. a. stößt.

Sein Wichtigstes enthält das Buch durch die Mitteilung und den Nachweis, daß von Händel Autographe vorhanden sind, die sich als Skizzen und Auszüge fremder Kompositionen ausweisen. Es ist dadurch der Nachweis erbracht, daß Händel fremde Kompositionen ganz methodisch auf ihre eventuelle eigene Verwendung durchging. Die Skizzen (Taylor stellt in seinem Buch immer Original und Entlehnung, bzw. Bearbeitung nebeneinander) sind oft ziemlich flüchtig und ohne Angabe der betreffenden Komponisten. Ein großes Gewicht legt der Verfasser auf die Verwendung einiger Kompositionen von K. H. Graun in dem Werk »*Il trionfo del Tempo*« (1737) und seiner englischen Neubearbeitung (1757), eine Entdeckung Prof. Prout's (veröffentlicht im »*Monthly Musical Record*« 1894). Ohne eine Änderung anzubringen, hat Händel von Graun zwei Chöre in sein Werk hinübergenommen. Wesentlich Neues findet sich unter den anderen Beispielen nicht; sie dienen vor allem dazu, das System von Händel's Entlehnungen an vielen Fällen zu zeigen. »Israel in Ägypten« nimmt hier bekanntlich eine besondere Stellung ein; das Buch ist auch weit mehr als zur Hälfte mit hierhergehörenden Beispielen angefüllt. Unbekannt dürfte sein, daß zu dem (nicht sehr bedeutenden, in den Aufführungen auch von Händel überschlagenen) Chor: »*Egypt was glad when they departed*« eine Canzona von Kerll die genaue Vorlage abgegeben hat.

Im Schlußkapitel (VIII) wird nun die Frage untersucht, ob Händel's System der Benutzung fremder Kompositionen moralisch gerechtfertigt sei oder nicht. Es wird gleichsam Gerichtshof abgehalten, die Ansichten der bekanntesten Händelforscher passieren Revue. Der Fall Bononcini-Lotti kommt ebenfalls ausführlich zur Sprache und dient als Vergleichsmaterial. Händel's Verwertung

Digitized by Google

fremden Materials in größerem Maßstabe beginnt im Jahr 1737 (in der Opernperiode treten Entlehnungen selten auf), fünf Jahre nach Bononcini's, für diesen so verhängnisvollen Entlarvung, was also Händel in genauester Erinnerung stand. Wie hätte er, besonders angesichts der starken feindlichen Partei wagen können, etwas ähnliches zu unternehmen wie Bononcini! Taylor vertritt nun aber die Meinung, daß das damalige England von Händel's Entlehnungen nichts ahnte, entgegen M. Seiffert's Ansicht, die dahin zielt, Händel's Zeitgenossen hätten davon Kenntnis gehabt, aber nichts Mißliches in dem Verfahren gesehen; denn dieses hätte auch nicht verborgen bleiben können, da der größte Teil der benutzten Kompositionen im Druck zugänglich war. Taylor bestreitet dies, da außer Muffat's »*Componimenti*« kaum etwas gedruckt gewesen sei, ferner eine Reihe Kompositionen Stradella, Kerl, Urio) einer Periode angehörten, die für das damalige England nicht mehr in Betracht kam. Vor allem macht Taylor darauf aufmerksam, daß Händel's Oratorien außer dem Alexanderfest nur auszugsweise im Druck veröffentlicht wurden, da der ganze Chorteil, der die meisten Entlehnungen enthält, fehlte. Händel's Zeitgenossen hätten deshalb gar keinen klaren Einblick bekommen können, da sie die Chöre nur vom Hören kannten. Angesichts des Arienteiles der Oratorien (erinnert sei besonders an die kleine Cäcilienode, die gerade aus Muffat's gedruckten und in England sicherlich bekannten »*Componimenti*« entlehnt) hätte diese Behauptung erst Beweiskraft, wenn dargelegt würde, daß von sämtlichen Arien in Oratorien eine leicht nachweisbare Abhängigkeit sich nicht konstatieren ließe. Taylor's Untersuchungen beziehen sich aber ohnedies nur auf einen Teil der Werke, so daß man trotz der breiten Anlage des Buches nicht vollständig über den gegenwärtigen Stand von Händel's Verwertung fremden und eigenen, früheren Materials orientiert wird. Chrysander's Auffassung, daß Händel aus dem fremden Material überall etwas anderes, »Händelsches« gemacht habe, tritt Taylor mit dem Hinweis auf die beiden Chöre von Graun und die Kerll'sche Canzone entgegen, an denen Händel gar nichts geändert hat. Streng genommen trifft dies nur für die Graun'schen Chöre zu, denn wenn Händel in einem Orgelstücke etwas entdeckt, was sich für ein Werk wie Israel eignet, so erhält es ja schon durch die Hinübernahme und vor allem die Deutung durch Worte eine selbständige Kraft, weil es in eine durchaus neue Beleuchtung rückt. Andererseits ist es aber interessant, daß Händel gerade diesen Chor, an dessen Vorlage er nichts änderte, bei Aufführungen durch ein anderes Stück ersetzte (Chrysander III, S. 91). Indessen sei auf diesen Fall gar nicht so besonderes Gewicht gelegt, da es noch manche Stücke anderer Komponisten gibt, bei denen Händel an den Noten sehr wenig oder, wie bei den Chören Graun's, nichts geändert hat. Diese machen denn auch, wenn die Sachlage in der nüchternen Weise Taylor's betrachtet wird, das am stärksten belastende Moment aus. Es bliebe hier zwar immer noch zu untersuchen, ob Händel diese Chöre für bestimmte Aufführungen in sein Werk stellte, wie es ja auch später allgemeiner Brauch war, gelegentlich Arien fremder Komponisten in Opern einzufügen, und daß das Ersetzen einzelner Stücke durch andere gerade auch Händel's Brauch war, ist ja allgemein bekannt. Ohne eine prinzipielle Stellung zu der ganzen Frage wird man hier wohl kaum durchkommen. Wer gerade in diesem Falle etwas durchaus Unerlaubtes sieht, der mag es immerhin tun, denn die Tatsache, daß Händel ohne eine Änderung zwei Chöre eines anderen Komponisten in sein Werk steckte, spricht dafür; da mag die Auffassung Händel's als »*thief*«, die man in amerikanischen Zeitschriften treffen kann, auf fruchtbaren Boden fallen. Wer sich aber eine idealistische Auffassung von dem Wesen großer Männer zu eigen gemacht hat, der wird selbst bei solchen Fällen nicht stutzig werden können. Ich kann mich auch der Ansicht A. J. Balfour's (S. 184) nicht anschließen, der den Satz aufstellt, daß es »bei einem großen Mann nicht recht sein könne, das Werk eines kleinen zu benutzen, wenn es für einen kleinen Mann unrecht sei, das Werk eines großen zu benützen«. Und dies einzig aus dem Grunde, weil der kleine Mann das Werk eines Großen mit seiner viel geringeren Persönlichkeit umgeben und es deshalb auf eine niedrigere Stufe stoßen wird, während der Große dem Werke eines kleineren Geistes eine ungeahnte Bedeutung geben kann. Wenn Händel selbst in seiner letzten Zeit seines Lebens den Chor eines so viel kleineren Komponisten wie Graun ohne weiteres für sich verwendete, so verstößt dies, juristisch gesprochen, allerdings gegen die Autorrechte, auch die damaligen, andererseits ist aber Graun damit ein Kompliment gemacht, wie ihm ein größeres nie erwiesen wurde.

Bei keinem Komponisten spielt die Verwertung fremder Gedanken und Stücke eine derartige Rolle wie bei Händel. Sie bedeutet für sein Schaffen einen der charakteristischsten Züge und wird auch kommende Geschlechter noch lange beschäf-

Digitized by Google

tigen. Es liegt in Händel's Verfahren, man könnte sagen, etwas königlich Naives, sofern er die andern Komponisten gleichsam für seine viel höheren Zwecke benutzte. Und wer nicht ein König ist, der bricht sich bei dem Verfahren auch den Hals, wie es dem armen Bononcini passierte. Scheint doch dieses Beispiel geradezu da zu sein, um den unendlichen Unterschied in den künstlerischen Rechten bei Genie und Talent zu dokumentieren. Noch etwas anderes möge man bedenken, das man dabei auslegen kann wie man will. Als Händel in die Oratorienperiode trat und sein eigentliches Lebenswerk in Angriff nahm, stand er in einem Alter, in dem die Erfindungskraft bei den Anforderungen, die Händel an sie stellte, natürlicherweise nicht mehr in so reichem Maße fließen konnte wie in früheren Jahren, so sehr die Gestaltungskraft an Stärke zugenommen hatte. Wo gibt es in der Musik- und auch Literaturgeschichte einen Künstler, der nach seinem 54. Jahre etwa 20 der größten Werke geschrieben hätte. Es müßte mit mehr als übernatürlichen Kräften zugehen, daß derartig große Werke ohne weiteres entstehen könnten. Gluck hat in seinen fünf französischen Werken derart auf frühere Werke zurückgegriffen, wie es in diesem Umfang kein Mensch geahnt hat und wie es erst durch Wotquenne's thematisches Verzeichnis klar geworden ist. Und nun Händel bei einer vierfach so großen Zahl und Werken wie Israel, Messias, Samson usw.! Würde mich jemand fragen, ob vorzuziehen wäre, daß Händel vielleicht vier bis fünf Oratorien weniger geschrieben, dagegen keine einzige fremde Komposition benutzt hätte, so wüßte ich wohl, was ich antworten würde: »Im Gegenteil, lieber möchte Händel noch ein paar weitere Komponisten ‚geplündert' haben, so daß wir noch einige Oratorien mehr besitzen. Eine Art ‚Israel' möge dabei nicht fehlen.«

Ein »moralisches« Interesse der ganzen Frage abzugewinnen, vermag wenigstens mir nicht zu gelingen. Daß Händel andern Komponisten ebenfalls in gewisser Beziehung im Schuldverhältnis stand, wer wollte dies leugnen. Wie Händel's Werke der letzten Periode einmal vorliegen, lassen sie sich zu einem guten Teil ohne andere Komponisten nicht gut denken. Es wäre ja gewiß recht schön von Händel gewesen, wenn er treulich angegeben, woher er dieses und jenes bezogen habe. Wann hat aber jemals ein Künstler, der sich mit dem ganzen Werk an ein Publikum wendet, etwas derartiges getan! Das konnte erst in unserer Zeit vorkommen, in der ein bekannter Komponist ein musikalisches Zitat mit einer Fußnote versah, um ja nicht in den Verdacht zu kommen, daß dieses etwa unbewußt untergelaufen sei. Das Interesse von Händel's Stellung zu andern Komponisten ist für mich einzig eine künstlerische Frage. In dieser Beziehung erwartet man von dem sehr vornehm geschriebenen Buche mehr. Die Antwort auf die Frage, warum wohl ein Mann wie Händel einen fremden Gedanken aufgriff, muß auch heute noch in vielen Fällen beantwortet werden. Einen scharfsinnigeren Lehrer wie Chrysander gibt es hier nicht. Nach dieser Seite hin gibt das Buch keine Anregungen, was vom Verfasser auch nicht beabsichtigt war.

Bücher und Aufsätze über Händel's Verhältnis zu andern Komponisten werden immer wieder erscheinen. Die Antwort, scheint mir, kann manches über den Geist einer Zeit aussagen. Sehen wir jedenfalls zu, daß wir uns in dieser Frage nicht blamieren. In Deutschland las man außer der durch alle Tageszeitungen gehenden Notiz irgend eines edlen Mannes meines Wissens nichts von Belang. So viel ich sah, blieb es unsern Nachbarn jenseits des Ozeans vorbehalten, das Wort von dem »*incorrigible thief*« Händel zu prägen.

A. H.

Wagner, Rich., Bayreuther Briefe 1871—1883. Hrsg. v. C. Fr. Glasenapp. 1. Bd. Berlin, Schuster & Löffler. ℳ 5,—.

Besprechung von Musikalien.

Bach, J. S., Zwei- und dreistimmige Inventionen. — Das wohltemperierte Klavier. II. Teil. Herausgegeben und bearbeitet von Eugen d'Albert. Stuttgart, J. G. Cotta Nchf. ℳ 2,— und ℳ 4,—.

Beethoven, L. v., Elf Wiener Tänze für 7 Streich- und Blasinstrumente. Zum erstenmal hrsg. v. Hugo Riemann. Part. ℳ 3,—.

Mozart, Violinkonzert Ddur Nr. 7. z. 1. M. 1907 hrsg. v. A. Kopfermann. Part. ℳ 9,—.

— Ballettmusik aus der Pantomime

Digitized by Google

»Les petits riens« für Orchester. Für den Konzertgebrauch eingerichtet von Georg Göhler. ℳ 4,—.

Musik am sächs. Hofe. Band 10: Altsächsische historische Märsche und Königs-Hymnus. Für Klavier bearbeitet und hrsg. v. Otto Schmid-Dresden. ℳ 3,—.

Diese sämtlichen Musikalien bei Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Withol, J., 100 lettische Volksweisen, mit Klavierbegleitung, auch für Klavier allein spielbar. 4to., 98 S. P. Neldner, Riga. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Während die Letten keine Heldendichtung besitzen, ist bei ihnen eine umfangreiche lyrische Poesie vorhanden. Vorläufig sind nicht weniger als etwa 40000 Volkslieder gesammelt.

Wie W. Mannhardt in seiner Abhandlung »Lettische Sonnenmythen« gezeigt hat, sind viele der lettischen Volkslieder die interessantesten mythologischen Quellen. Unter den Traditionen, die ihrer Grundidee zufolge noch älter als das Christentum sind, trifft man die Johannislieder, die die mythische Hochzeit Johannis (das Symbol der Sonnenwende) schildern: Johannis Weib (die Sonne) ist in der Johannisnacht verschwunden, weshalb er für die nächste Jahreshälfte ein neues Weib bekommt. Noch heute singen die lettischen Weiber die alten Johannislieder und treten oft den Takt dabei. Withol bringt in seiner Sammlung einige dieser Lieder (Nr. 91—100), die in zweizeiligen Versen — jeder Zeile folgt der Freudenruf »*Ligho*« — abgefaßt sind. Wie die Texte sind auch die Melodien hohen Alters.

Übrigens bekommt man durch Withol's Ausgabe einen guten Überblick über die verschiedenen Gattungen des lettischen Volksliedes: Vaterlandslieder, Nachklänge aus der Gehorchszeit, Waisenlieder, Hirtenlieder, Wiegenlieder, Kriegs- und Jugendgesänge, Tanz- und Spiellieder. Aus allen diesen kurzgefaßten Liedern spricht die große poetische Kraft des lettischen Volkes. Was die lieblichen, anmutigen Melodien betrifft, die oft einen geringen Tonumfang aufweisen, so erhalten sie ihren größten Reiz durch die Strophenwiederholungen und schlichten Imitationen, sowie durch den phantasievoll wechselnden Rhythmus. J. Withol hat die Melodien mit großem Erfolg harmonisiert. Weil die Tonalität der Weisen nicht selten an den gregorianischen Gesang erinnert — ob wirklich der Kirchengesang die lettischen Liederweisen geprägt hat, ist wohl zweifelhaft — hat Withol in den betreffenden Fällen seine Bearbeitung im alten Stile gehalten, jedoch ohne pedantisch zu verfahren. Man merkt überall, mit welcher Liebe und Sorgfalt er die Lieder seines Vaterlandes behandelt. Melodien wie Nr. 8 »Als die Eltern starben beide«, Nr. 27 »Rosen blühen in allen Gärten«, Nr. 73 »Brüder, wir sind hier versammelt« und einige der Johannislieder sind in Withol's feinfühlig harmonischer Bearbeitung kleine Perlen der Vokalliteratur geworden.

Die von Withol bearbeiteten Lieder stammen zumeist von Jurjan's und Zimse's Sammlungen —, dem Andenken J. Zimse's ist das Buch gewidmet. Nebst dem lettischen Originaltext folgt eine deutsche Nachdichtung von Rudolf Blaumann.

In einer kurzen Vorrede spricht Withol den Wunsch aus, daß das lettische Lied auch außerhalb seiner Heimat wahre Freunde finden möge. Ohne Zweifel wird sein Wunsch in Erfüllung gehen.

Hjalmar Thuren.

Zeitschriftenschau[1]).

Zusammengestellt von Carl Ettler.

Abkürzungen für die Zeitschriften der Zeitschriftenschau.

AMZ	Allgemeine Musik-Zeitung, Berlin W 50. Regensburgerstr. 28.	**CEK**	Correspondenzblatt d. ev. Kirchengesangvereins, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
BB	Bayreuther Blätter, Bayreuth, H. v. Wolzogen.	**CMu**	Courrier Musical, Paris, 2 rue Louvois.
BfHK	Blätter für Haus- und Kirchenmusik, Langensalza, H. Beyer & Söhne.	**CO**	Cäcilienvereinsorgan, Regensburg, F. Pustet.
BW	Bühne und Welt, Berlin, Otto Elsner.	**CM**	La Cronaca Musicale, Pesaro, Luigi Albato Villanis.
Cæ	Cæcilia, Maandblad voor Muziek, Amsterdam, van Holkema u. Warendorf.	**DBG**	Deutsche Bühnen-Genossenschaft, Berlin, F. A. Günther & Sohn.

1) Für diese Rubrik bestimmte Zusendungen sind direkt an die Adresse des Bearbeiters der Zeitschriftenschau: Herrn Carl Ettler, Leipzig, Floßplatz 26 zu richten.

Digitized by Google

DMDZ Deutsche Musikdirektoren-Zeitung, Leipzig, Rud. Gleißenberg.
DMMZ Deutsche Militärmusiker-Zeitung, Berlin, A. Parrhysius.
DMZ Deutsche Musikerzeitung, Berlin, P. Simmgen.
Et Etude, Philadelphia, Theo Presser.
FM Finsk Musikrevy, Helsingfors, Aktiebolaget Handelstryckeriet.
FMZ Frankfurter Musik- und Theater Zeitung, Frankfurt, Hansahaus.
GBl Gregorius-Blatt, Düsseldorf, L. Schwann.
GBo Gregorius-Bote, ibid.
GM Le Guide Musical, Bruxelles, 7, rue Montagne des Aveugles.
GpB Gesangspädagogische Blätter, Berlin, M. Wolff.
GR Gregorianische Rundschau, Graz, Buchhandlung »Styria«.
HKT Hamburger Konzert- und Theater-Zeitung, Hamburg, J. A. Böhme, Neuerwall 35.
K Kirchenchor, Rötha, J. Meißner.
KL Klavierlehrer, Berlin, M. Wolff.
KW Kunstwart, München, G. D. W. Callwey.
L Lyra, Wien, Anton August Naaff.
Lu Lutnista. Warschau, Chmielna 27.
LZ Literarisches Zentralblatt, Leipzig, Avenarius.
M Ménéstrel, Paris, Heugel & Cie.
MC Musical Courier, New York, St. James Building, Broadway and 26th Street.
MH Musical Herald, London, Curwen.
MJ Monthly J. of Incorp. Soc. Mus., London.
Mk Die Musik, Berlin, Schuster & Löffler.
MLB Musikliterarische Blätter, Wien II/2, Praterstraße 51.
MM Monde Musical, Paris, A. Mangeot.
MMG Mitteilungen der Berliner Mozart-Gemeinde, Berlin, Raabe & Plothow.
MMir Musuikalnui Mir.
MMR Monthly Musical Record, London, Augener & Co.
MN Musical News, London, 4 Bell's Bgs.
MNo Musikalische Novitäten, Warschau Warecka 15.
MRu Musikalische Rundschau, München, Hess-Straße 90/II.
MS Musica Sacra, Regensburg, F. Pustet.
Mso Música Revista Bimensuel Ilustrada, Buenos Aires, San Martin 172.
MSfG Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
MSt Musical Standard, London, Reeves.
MSS Monatsschrift für Schulgesang. Essen a. R., G. D. Baedeker.
MT Musical Times, London, Novello & Co.
Mus The Musician, Boston, Oliver Ditson Company.
MWB Vereinigte musikalische Wochenschriften: Musikalisches Wochenblatt und Neue Zeitschrift für Musik, Leipzig, G. Kreysing.
NM Nuova Musica, Firenze, E. Del Valle de Paz.
NMMZ Neue Militärmusik-Zeitung, Hannover, Lehne & Co.
NMP Neue musikalische Presse, Wien, Arthur E. Bosworth
NMR The new Music Review and Church Music Review, New York, H. W. Gray Co., 21 East 17th. Street.
NMZ Neue Musik-Zeitung, Stuttgart, C. Grüninger.
OCh Org. and Choirmaster, London, Vincent.
OMZ Österreichisch-Ungarische Musiker-Zeitung. Wien VII/3. Bernardgasse Nr. 35.
RCG Revue du chant grégorien, Grenoble, Rue d'Alembert.
RM Revue Musicale (Histoire et Critique) Paris, H. Welter, 4 Rue Bernard Palissy.
RMC Revista Musical Catalana, Barcelona, Carrer de Magdalenes, 2, pral.
RMG Russkaij Musijkaalja Gazeta, St. Petersburg, Nic. Findeisen.
RMI Rivista musicale italiana, Torino, Fratelli Bocca.
RMZ Rheinische Musik- und Theater-Zeitung. Köln a. Rh., Kölner Verlagsanstalt und Druckerei.
RoM România Musicală, Bukuresti, Str. Olteni 46.
S Signale f. d. musikal. Welt, Leipzig, B. Senff.
Si Siona, Gütersloh, C. Bertelsmann.
Spk Spiewkościelny. Płozk, Russ. Polen. Gouvern. Płozk.
SC Santa Cecilia (Rivista mensuale di musica sacra e liturgica), Torino, Marcello Capra.
SH Sängerhalle, Leipzig, C. F. W. Siegel.
SIM Mercure Musical et bulletin français de la Société Internat. de Musique (Section de Paris), Paris, Fortin et Cie, 6, Chaussée d'Antin.
SMH Süddeutsche Monatshefte, München.
SMT Svensk Musiktidning, Stockholm, Fr. J. Huß.
SMZ Schweizerische Musikzeitung, Zürich, Gebrüder Hug & Co.
SIMG Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
St Strad, London, 3 Green Terrace.
Sti Die Stimme, Zentralblatt für Stimm- und Tonbildung, Gesangunterricht und Stimmhygiene, Berlin SW 48, Trowitzsch und Sohn, Wilhelmstr. 29.
TSG Tribune de St. Gervais, Chevalier Maresq & Co.
VM La Vie Musicale. Lausanne, Rue de Bourg, 35.
WvM Weekblad voor Muziek, Amsterdam, Erven Munster & Zoon.
Z Zenelap, Budapest, VIII Praterstraße 44.
ZfI Zeitschrift für Instrumentenbau, Leipzig, P. de Wit.
Zg Zenevilág, Budapest, L. Hackl.
ZIMG Zeitschrift der Internat. Musikgesellschaft.

Anonym. Die deutsche Musiksammlung bei der Königlichen Bibliothek in Berlin, Mk 7, 2. — Willy Rehberg, VM 1, 1/2. — Berlins Verlust — Wiens Gewinn (Weingartner), S 65, 56. — Notes on an Old Musical Journal (The Quarterly Musical Register), MT 48, 776. — Brelan de »Salome«, GM 53, 38/39. — The Gloucester Musical Festival, MMR 37, 442. — Joseph Joachim, 1831—1907, MMR 37, 441. — Edvard Grieg, 1843—1907, MMR 37, 442. — Wagner's Opera in Conzert Form, NMR 6, 71. — Frederik S. Konverse, NMR 6, 71. — Wilhelm Mengelberg. (Dirigent der Frankfurter Museumskonzerte), FMZ 2, 40/41. — Edvard Grieg, Et 25, 10. — Felix Weingartner als schaffender Künstler. Hannoverscher Anzeiger, 12. Okt. 1907. — De Berlijnsche koninklijke Opera in 1807. Toonkunst. Amsterdam, 3, 40. — Napoleon und die Tonkunst, Toonkunst, Amsterdam, 3, 40. — Tschaikowsky's hem. Ett besök i hans bostad nära Klinn, SMT 27, 14. — Aus Richard Wagner's »Familienbriefen«, Der Türmer, Stuttg., 9, 12. — Richard Strauß über musikalischen Fortschritt, ibid. — Die moderne Musik als Kulturfaktor I, Deutsche Musikdirektoren-Zeitung, Leipzig, 9. 40. — The Musician Astronomer, ZIMG 9, 1. — Die Entwicklungsgeschichte der städtischen Kapelle in Chemnitz, DMZ 38,39.

Adam, J. Ein herrnhutisches Lied aus dem Elsaß, sein Dichter und dessen Zeitumstände, MSfG 12, 10.

Adcock, E. Some Italian Organs, MO 31, 361.

Adler, G. Zu Biber's Violinsonaten, ZIMG 9, 1.

Digitized by Google

Altmann, G. Musikalische Zeitfragen. Solisten in Orchesterkonzerten, NMZ 29, 2.

Altmann, W. Die Erwerbung v. Richard Wagner's »Tannhäuser« f. d. kgl. Opernhaus in Berlin. Ein Erinnerungsblatt anläßlich d. 500. Aufführung des »Tannhäuser« am 26. Aug. 1907. Sonntagsbeilage d. National-Zeitung, Berlin. Nr. 8.

— Dilettanten-Orchestervereine, Sonntagsbeilage d. National-Zeitung, Berlin, Nr. 7.

— Brahms als Philologe. Sein Briefwechsel mit Ernst Rudorff über die Herausgabe von Werken Chopin's und Schumann's, AMZ 34, 42.

— Aus dem Briefwechsel von Johannes Brahms mit Karl Reinthaler, Mk 7, 2.

Anély, M. Voix mortes: Musiques Maori. SIM 3, 10.

Angeli, A. D'. Algarotti, Gluck e Wagner, CM 11, 4f.

Antcliffe, H. Music the essential art, MMR 37, 441.

Aubry, P. Iter Hispanicum. III. Les Cantigas de Santa Maria de don Alfonso el Sabio, SIMG 9, 1.

Bachrich, S. Erinnerungen eines Musikers I, Mähr.-Schles. Korrespondent, Brünn, 1907, 2. Okt.

Bagby. How Rubinstein played the piano, Et 25, 10.

Batka, R. Aus der Meistersingerzeit (Brief Müller's über Erstauff. der Meistersinger v. Nürnberg), AMZ 34, 41.

— Kritische Streifzüge durch das Prager Musikwesen. I. Konservatoriumsfragen, Prager Tageblatt, Prag, 5. Okt. 1907.

— Über vier angeblich deutsch-böhmische Volkslieder des 14. Jahrh., Deutsche Arbeit, Prag, 7, 1.

— Zurück zur Melodie? KW 21, 1.

— Ein Besuch in Gluck's Heimat, Prager Tageblatt, 1907, 3. Okt.

— Musikalische Apogryphen, Prager Tageblatt, 1907, 4. Aug.

— Lärm, ibid. 10. Sept.

Baunack, J. Anklänge an des Euripides' »Iphigenie bei den Taurern« im Text von Beethoven's »Fidelio«, MWB 38, 42.

Beck, M. Klerus und Kirchengesang, GR 6, 7.

Bekker, P. Musikunterricht, Berliner Neueste Nachrichten, 1907, 1. Okt.

— Das moderne Orchester, ibid. 1907, 25. Sept.

— Dichterkomponisten. Das literarische Echo, Berlin, 9, 24.

— Richard Strauß. Westermann's illustr. deutsche Monatshefte, Braunschweig, 52, 1.

— Giacomo Puccini: Madame Butterfly. (Bespr. d. deutschen Erstauff. in Berlin am 27. Sept.), AMZ 34, 40.

Bekker. Eugen d'Albert: Tiefland. (Bespr. d. Erstauff. i. Berlin a. 9. Okt.), AMZ 34, 42.

Bertha, A. de. Franz Liszt, SIM 3, 10.

Bilke, R. Martin Plüddemann, Mk 7, 2.

Birnbaum, Al. Joseph Joachim, VM 1, 1/2.

Bobec, D. A propos d'une robe de Charles d'Orléans, SIM, 3, 10.

Bonaventura, A. Mendelssohn, NM 12, 140/41.

Bouyer, R. Encore un document sur la »physiognomie« de la musique, M 73, 41.

— L'évolution de nos musiques militaires et la loi de deux ans, M 73, 38.

Browne, C. A. The story of the Gavotte, Et 25, 10.

Brussel, Rob. Les grandes œuvres de J.-S. Bach. Paris, Musica Nr. 61.

Buhle, E. Über den Stand der Instrumentenkunde II. OMZ 15, 32.

Bülow, H. v. Briefe aus der Meininger Zeit, Die neue Rundschau, Berlin 18, 10.

Burkhardt, M. Männerchöre und Männerchorgesang, AMZ 34, 41.

C., F. How do we play with expression? MT 48, 776.

C., F. H. Some Comments on the Oxford History of Music, NMR 6, 71.

Calmus, G. Drei satirisch-kritische Aufsätze von Addison über die italienische Oper in England (London 1710), SIMG 9, 1.

Calvocoressi, M.-D. Esquisse d'une bibliographie de la musique Russe. SIM 3, 10.

Chilesotti, O. Notes sur le guitariste Robert de Visée, SIMG 9, 1.

Chop, M. Großherzog Friedrich von Baden u. Richard Wagner, Tägliche Rundschau, Berlin, 1907, 30. Sept.

— Edvard Grieg, Das Blaubuch, Berlin, 3, 37.

Combe, Ed. Edvard Hagerup Grieg, VM 1, 1/2.

Conze, I. Vom Aeolischen zum Moll, AMZ 34, 42.

Cooke, J. F. Continuity of purpose in teaching, Et 25, 10.

Corey, N. I. Is a new notation desired? Et 25, 10.

Curzon, H. de. La Chapelle Impériale Russe, GM 53, 38/39.

— Le Traité de violon de Joachim, GM 53, 41.

— Les Tenors français et latins au XIIIe siècle, ibid.

— Bach et sa famille. Paris, Musica, Nr. 61.

D., e. Konzerte des Nachwuchses, Grazer Tagespost, 1907, 1. Okt.

Deutsch, E. Schumann's erfolglose Bewerbungen in Wien, MWB 38, 40.

Dt. Der musikalische Teil der von Liliencron'schen Chorordnung. CEK 21, 10.

Digitized by Google

B., F. G. Edvard Grieg †, MT 48, 776.
Eccarius-Sieber, A. Eduard Grieg †, NWP 16, 17.
Eckers, E. Das Musikalische im Schaffen moderner Genies, Der Zeitgeist, Beilage z. Berliner Tageblatt, 1907, 30. Sept.
Emmanuel, M. L'Esthétique de J.-S. Bach, de M. A. Pirro (Bespr.), TSG 13, 10.
es. Eine neue Oper Siegfried Wagners (Sternengebot), Leipziger Volkszeitung 1907, Nr. 241.
Färber, Fr. E. Jaques-Dalcroze und seine musikalische Pädagogik, Hamburger Fremdenblatt. 3. Okt. 1907.
Farwell, A. Harmony, Psychology and Folk-Songs, NMR 6, 71.
Farwell, A. et **Laloy**, L. Musique Américaine, SIM 3, 10.
Fielitz, A. v. Das deutsche Lied (Hugo Wolf als Lyriker), D. Glocke, Chicago, 2, 7.
Finck, H. T. A Eulogy upon Grieg, Et 25, 10.
Flesch, C. Was bedeutet uns die Erinnerung an Joseph Joachim? Mk 7, 1.
Forchhammer, V. Stimmansatz oder Tonansatz. Terminologische Betrachtungen, Sti 2, 1.
Franchi, F. L'effetto estetico dei richiami (Appunti), CM 11, 4.
Freudenberg, W. Die Aufgabe d. Chorgesangs in der protestantischen Kirche, MWB 38, 42.
Gastoué, A. L'ancienne musique Byzantine et sa notation, SIM 3, 8.
Gauer, O. Eccentricity of Great Composers MO 31, 361.
— Beethoven and Brahms, MO 31, 361.
Geisler, H. Kapellmeister und Orchestermusiker, OMZ 15, 25, 27, 30, 31.
Gerhard, H. G. Das große Orchestermusikfest in Wiesbaden, FMZ 2, 40/41.
Godet, R. La Société de Gymnastique Rhythmique (Méthode Jaques-Dalcroze), VM 1, 1/2.
Goldschmidt, H. Der Messias, Oratorium von Händel. (Bespr. d. Klavierauszuges der Chrysander'schen Bearbeitung), ZIMG 9, 1.
Gottgetreu, J. O. Das Brahms-Museum in Gmunden, RMZ 8, 41.
Graf, H. Schematismus in der zeitgenössischen Opernproduktion, MWB 38, 39.
Gräner, G. Zum Kapitel: Richard Strauß, Sonntagsbeilage Nr. 37 zur Voss. Zeitung 1907, Nr. 433.
Guiramand, A. Des effets de la musique sur le corps humain, MM 19, 18.
Gundlach, M. Zur Erinnerung an Meyerbeer, Die Glocke, Chicago, 2, 7.
Gutzmann, H. Über den sogenannten »primären Ton«, MSS 2, 7 f.
Handtke, R. Zur Disposition des Volksschulgesangunterrichtes, Sti 1, 2 f.
Harsen-Müller, A. N. Das Madrigal. MSS 2, 7.
Hausegger, S. v. Alexander Ritters Lied, Der Morgen, Berlin, 1, 17.
Heydt, v. d. Die organische Einführung des Chorgesangs in den evang. Gottesdienst, Philotesia, Paul Kleinert z. 70. Geburtstag dargebracht, Berlin, Trowitzsch u. Sohn.
Honold, E. Ein Kapitel über die Geige. Die Entstehung einer Meistergeige, NMZ 29, 1.
Hubermann, B. Meine Erinnerungen an Joseph Joachim, Neue Freie Presse, Wien, 1907. 18. Aug.
Humperdinck, E. »Parsifal«-Skizzen. Persönliche Erinnerungen an die erste Aufführung des Bühnenweihfestspiels. DMZ 38, 39.
Huré, J. Dogmes musicaux: La Mode: La Tradition, MM 19, 18.
Hutschenruyter, W. Wie en wat is de Opera-Vereeniging? Toonkunst, Amsterdam, 3, 40.
Imhofer, R. Über musikalisches Gehör bei Schwachsinnigen, Sti, 2, 1 f.
Jongkees, W. J. A. Strauß' Salome, WvM 14, 41.
Karpath, L. Mahler-Weingartner, der gehende und der kommende Herr (Wien. S 65, 56.
Klauwell, O. Eine Frage, (Behauptet die subjektive Musik eine höhere Wertstellung der objektiven gegenüber, oder umgekehrt?), RMZ 8, 39/40.
Kleefeld, W. Meisterdirigenten, Der Bazar, Berlin, 7. Okt. 1907.
Kleffel, A. Über das Dirigieren, AMZ 34, 40.
Knosp, G. Un manifeste de Richard Strauß, SIM 3, 8.
Korlaar, W. van. Salome, WvM 14, 38.
Korngold, J. Joseph Joachim, Neue Freie Presse, Wien, 1907, 16. Aug.
— Felix Weingartner, Neue Freie Presse, Wien, 1907, 22. Aug.
— Ignaz Brüll, ibid. 18. Sept.
Krauß, R. Aus Karl Maria von Webers schwäbischen Flegeljahren, Sonntagsbeilage Nr. 38, z. Voss. Zeitung 1907, Nr. 445.
Kufferath, M. L'Esthétique de J.-S. Bach (par A. Pirro) (Bespr.), GM 53, 38/39.
Lalo, P. Wagner et l'Amour (R. Wagner et Mathilde Wesendonk), Le Temps. Paris, 8. Okt. 1907.
Landowska, W. Les œuvres de clavecin de J.-S. Bach. Paris, Musica, Nr. 61.
Langloys, Y. Les idées générales de Platon dans l'éducation musicale, TSG 13, 10.
Law, F. S. A Study of Vocal Conditions, NMR 6, 71.
Lawrence, J. T. Handel's »Occasional Oratorio«, MO 31, 361.

Digitized by Google

Lessmann, O. Aus dem Tagebuche Chopins, AMZ 34, 39.
— Alfred Reisenauer †, AMZ 34, 41.
Liepe, E. Paul Bruns, neue Gesangmethode nach erweiterten Grundsätzen vom primären Ton, AMZ 34, 40.
Lobsien, W. Das Volkslied in der Kaserne, Schleswig-holst. Rundschau für Kunst u. Litaratur, Altona, 2, 10/11.
Löbmann, H. Notenfuchserei, MSS 2, 7.
Lvovsky, B. Ignaz Brüll †, NMP, 16, 17.
Macfarren. Recollections of Dr. Joachim, MT 48, 776.
Marschner, F. Stilprinzipien für den Vortrag J.-S. Bach'scher Klavierwerke, sowie für Klavierbearbeitungen seiner Orgel- und Orchesterwerke, KL 30, 19.
Marsop, P. Theodor Goering, Augsburger Abendzeitung (Beilage: Der Sammler) 1907, 10. Aug.
— Von der Münchner Musikalischen Volksbibliothek, Münchner Neueste Nachrichten, 1907, 3. Okt.
Masson, P.-K. Les idées de Nietzsche sur la musique, SIM 3, 3.
Mayer, A. Beiträge zu einer »Aesthetik« der Musik, L 31, 1 ff.
Meinhof, K. Melodie und Rhythmus in Sprache und Musik, Beilage zur Allgemeinen Zeitung, München, 1907, 28. u. 29. Aug.
Milligen, S. van. Joseph Joachim † (1831—1907), Cae 64, 9.
— Edvard Hagerup Grieg † (1843—1907), ibid.
Mittmann, P. Musiksteuer, Breslauer Zeitung, 1907, 5. Okt.
Möhl, Fr. Ignaz Brüll, Münchner Neueste Nachrichten, 1907, 18. Sept.
Morsch, A. Fortbildungs- und Ferien-Kurse, KL 30, 19 f.
Müller, E. C. Ad. Lorenz. Zum 70. Geburtstage des Meisters, Stettiner Tageblatt, 1907, 11. Aug.
Müller, H. Die Chorschule, CEK 21, 10.
N., H. De Salome-Opvoeringen, WvM 14, 40.
Nagel, W. Kleine Mitteilungen zur Musikgeschichte a. Augsburger Akten, SIMG 9, 1.
Nef, K. Vom Volkslied im Kanton Luzern, SMZ 67, 23.
— Ein Vorläufer von Hector Berlioz (J. L. Dussek), SMZ 67, 27.
— Zur Forschung über die ältere Instrumentalmusik (Aus d. Berichte über den 2. Kongreß der IMG), OMZ 15, 33.
Neftel. Nochmals: Mein und Dein, AMZ 34, 41.
Neufville, L. de. De eerste Fransche Toonkunstenaars-Vereeniging. Cae 64, 9.
Neumann, A. Lohengrin à Paris en 1881. SIM 3, 8.
Oppel. Dietrich Buxtehude, MSfG 12, 9.
Panconcelli-Calzia, G. Wissenschaftliche und praktische phonetische Transkriptionen, GpB, 1, 13 f.
Pasini, F. Prolegomènes à une étude sur les sources de l'Histoire musicale de l'ancienne Egypte, SIMG 9, 1.
Perrin, E. Un livre de Lacépède sur la musique, SIM 3, 8.
Pirro, André, J.-S. Bach et la Musique Française. Paris. Musica, Nr. 61.
Platzhoff-Lejeune, E. Aus Briefen Edvard Grieg's an einen Schweizer, Mk 7, 2.
Pohl, L. Nicolo Paganini und J. Rosenhain. Erinnerungen, BfHK 12, 1.
Prelinger, Fr. Tschechische Musik S 65, 55.
Pudor, H. Die Musik als Erziehungsmittel, Pädagogisches Archiv, Braunschweig, 49, 9.
Puttmann, M. Eine neue Geschichte der Musik (Spiro), FMZ 2, 40/41.
R. Kirchen- und Schulamt — ein Amt, BfHK 12, 1.
Raabe, P. Felix Weingartner als schaffender Künstler, Mk 7, 1.
Rabich, E. Ignaz Brüll †, BfHK 12, 1.
Reger, M. Offener Brief, Mk 7, 1.
Riel, Leo van. De Vlaamsche Opera van Antwerpen, WvM 14, 39.
Riemann, H. Die Metrophonie der Papadiken als Lösung der byzantinischen Neumenschrift, SIMG 9, 1.
— Die Entwicklung des modernen Instrumentalstyls um 1750, NMZ 29, 1/2.
Riesenfeld, P. Eine Ausgrabung (H. G. Hoff: Historisch-kritische Encyklopädie über versch. Gegenstände usw.) AMZ 34, 40.
Robert-Tornow, G. Zur Beurteilung der Kunst Max Reger's, Mk 7, 1.
Rosenthal, S. Die erste Opernbühne Deutschlands, AMZ 34, 39.
Rovaart, M. C. van de. Kunstbegrip, Toonkunst, Amsterdam, 3, 41.
Rudder, M. de. La Musicalité de Shelley, GM 53, 40 f.
S., J. S. The Quartets of Haydn, MMR 37, 441 f.
S., R. Ignaz Brüll †, MRu 3, 17/18.
Saint-Saëns, C. La Clarté (Handelt von der franz. Übersetzung der Schriften Wagner's), M 73, 40.
Schabbel, O. Münchener Wagnertage, MRu 3, 17/18.
Schaefer-Perony, O. Warum entschwindet uns Mozart? Breslauer Morgen-Zeitung, 5. Okt. 1907.
Scherber, F. Charles Lecocq, Neue Freie Presse, Wien, 9. Okt. 1907.
Schering, A. Christian Gottfried Krause. Ein Beitrag zur Geschichte der Musikästhetik, Zeitschrift für Aesthetik und

Digitized by Google

allg. Kunstwissenschaft, Stuttgart, 2. Bd. Heft 4.
— Die freie Kadenz im Instrumentalkonzert des 18. Jahrh. (Aus d. Berichte über d. 2. Kongreß der IMG), OMZ 15, 35 f.
Scheumann, A. R. Heiteres und Ernstes aus dem Leben und Wirken Julius Otto's, SH 47, 41 f.
Schiedermair, L. Die Blütezeit der Öttingen - Wallerstein'schen Hofkapelle, SIMG 9, 1.
Schjelderup, G. Edvard Grieg †, Mk 7, 1.
Schmidkunz, H. Musikmachen und Musikhören, BfHK 12, 1 f.
Schmitz, E. Zur Geschichte des Leitmotivs, Allgemeine Zeitung, Beilage, München, 11. Okt. 1907.
— Zwischen »Monismus« und »Dualismus«, MWB 38, 41.
Schwartz, R. Hans Leo Haßler's Werke. Dritter Band (Bespr.), ZIMG 9, 1.
Schweitzer, A. Von Bach's Tod bis zur ersten Wiederaufführung der Matthäuspassion. Eine Geschichte der Anfänge des Bachkults, Mk 7, 2.
— La physiognomie de J. S. Bach. Paris, Musica, Nr. 61.
Segnitz, E. Johann Nepomuk Hummel. (Zur Erinnerung an den 70. Todestag, 17. Okt. 1837), KL 30, 20.
— Alfred Reisenauer †, MWB 38, 42.
Seydel, M. Goethes Bedeutung für die Kultur der Stimme, Sti 2, 1.
Sibmacher-Zijnen, W. N. F. Toondichters van Nord en Zuid, Cae 64, 9.
Sonneck, O. G. Edvard Mac Dowell, ZIMG 9, 1.
Spanuth, A. Der Musiker und sein Fachblatt, S. 65, 56.
— Wagner im Konzertsaal? S. 65, 58.
— Der Marktwert ausübender Tonkünstler, S. 65, 57.
— Familienbriefe v. Richard Wagner, ibid.
— Alfred Reisenauer †, ibid.
Speet, I. De Hygiene der Hand, Toonkunst, Amsterdam, 3, 41.
Spitta, Fr. Zum 25jährigen Jubiläum des Deutschen evangelischen Kirchengesangvereins, MSfG 12, 10.
Sternfeld, R. Zu C. Fr. Glasenapp's 60. Geburtstag, MWB 38, 40.
— Zum ersten Mal in Bayreuth, Tägliche Rundschau, Berlin, 1907, Nr. 172.
Storck, K. Volksmusik. Allerlei Wünsche, KL 30, 19.
Strauß, R. Ya-t-il pour la musique un parti de Progrès? MM 19, 18.
Thomas, L. Poésie et musique, SIM 3, 10.
Thomas, W. A. Die Frauenfrage in der Musik, RMZ 8, 41.
— Glossen zur musikalischen Kultur, S 65, 58 f.
Thuren, H. Das dänische Volkslied, ZIGM 9, 1.
Thylleri, A. Ein Weg zur Verbesserung der sozialen Lage der Kunstgesanglehrer, Sti 2, 1.
Tischer, G. Edvard Grieg, RMZ 8, 37/38.
Uhl, E. Das Wiesbadener Orchester-Musikfest (30. Sept. bis 9. Okt.), AMZ 34, 42.
Ulrich, B. Die »Pythagorischen Schmids-Fünckleine«, SIMG 9, 1.
Untersteiner, A. Collegium Musicum, NM 12, 140 41.
Vatielli, F. Un Madrigale di Gio. Bardi, CM 11, 4.
Watt, Ch. E. Enthusiasm, Et 25, 10.
Weber-Bell, N. Über die Ursache des Detonierens. Ein Beitrag, GpB 1, 13.
Weigl, B. Eine Studie zur geschichtlichen Entwicklung der Musik in Schweden. BfHK 12, 1 f.
Weingartner, F. Offener Brief, Mk 7, 1.
— Die Solisten in den Orchesterkonzerten, Königsberger Allg. Zeitung (Beilage: Blätter für Literatur und Kunst), 1907, 9. Aug.
Wessel, M. Die Tonbildung in der Gesangskunst, Berliner Tageblatt, 1907, Nr. 521.
Widmann, W. Eine kirchenmusikalische Festpredigt, MS 40, 10.
Wiedermann, F. Schiller's Beziehungen zur Musik, MSS 2, 7 f.
Woerner, R. Jaques-Dalcroze, Münchner Neueste Nachrichten, 1907, 20. Sept.
Wynn, E. L. Joseph Joachim, Et 25, 10.
— Ševčik and Joachim, ibid.
Zieme, R. Musikalische Entwicklungsgänge, Schleswig-Holstein. Rundschau f. Kunst und Literatur, Altona, 2, 12.

Buchhändler-Kataloge.

Breitkopf & Härtel, Mitteilungen Nr. 91 (Oktober). Angezeigt werden u. a. das Ddur-Konzert Nr. 7. v. Mozart (erste gedruckte Ausgabe), Bildnisse deutscher Musikforscher (Chrysander, Jahn, Spitta, Kretzschmar), Voranzeige von Handbüchern der Musiklehre, herausgegeben v. X. Scharwenka, von den »Kleinen Handbüchern der Musikgeschichte« H. Leichtentritt »Geschichte der Motette«, ferner »Die Ornamentik der Musik« v. A. Beyschlag, der 6. Band von Bülow's Briefen, A. Schweitzer's Joh. Seb. Bach.

Digitized by Google

F. Costa-Borgna, Paris, Rue du Pont.-de-Lodi 1, Catalogue de musique ancienne et moderne. Octobre-novembre 1907. Darunter: Livres, musique ancienne, Partitions d'orchestre rares et curieuses, Collections, Méthodes et Traités divers.

K. M. Hiersemann, Buchhändler u. Antiquar, Leipzig, Königstr. 3 bietet an: Die Originalmanuskripte der Bagatellen op. 33 (22000 ℳ) und der Diabelli-Variationen op. 120 (42000 ℳ) von Beethoven. Die Manuskripte sind genau beschrieben mit Beigabe einiger Faksimile. Die Beschreibung beweist, daß Thayer, der die Echtheit des Manuskripts der Bagatellen bezweifelte, im Unrecht ist.

Reeves, London, W. C. Warehouse, 4, High Str., St. Giles. Musical catalogue. Part. 7. 1907 Music and musical literature. Ancient and modern, second-hand and new.

Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft"[1]).

Dublin.

James C. Culwick †. The highly esteemed President of the Dublin Local Branch of the International Musical Society, organist of the Chapel Royal, Dublin, died on 5th October 1907, aged 62. Born and bred in the Cathedral (Lichfield, under Spofforth and Bedsmore), he went to Ireland at 21 to earn his living, but thoughout his life and in all undertakings held fast to the solidity of his early training. Indeed he was one of the muost conspicuous of the present-day alumni of the close. The Dublin Branch was mainly called into being by him.

Neue Mitglieder.

Richard Aldrich, New York, 317 W., 74th Street.
Kurt Fischer, cand. phil., Berlin SO. 16, Melchiorstraße 30.
Carl Wilhelm Marky, Prag.
Joseph Rosenzweig, Warschau, Mazowiecka 16.
Dr. **Curt Sachs,** Berlin W. 10, Lichtenstein Allee 2.
Sektion für Musikforschungen (Direktor B. Domaniewski), Warschau, Allee Jerozolimskie 80.
Dr. **Anton Silhan,** Prag.
Miss **K. Schlesinger,** London NW., 78, Fordwych Road, Cricklewood.
W. H. Smith & Son, London W.C. 186, Strand.
Roman von Statkowski, Professor am Konservatorium, Warschau, Ordynacka 11.

Änderungen der Mitglieder-Liste.

Dr. **Ed. Buhle,** früher Berlin, jetzt Charlottenburg 2, Bleibtreustraße 53.
Dr. **Hugo Daffner,** Redakteur, früher München, jetzt Königsberg i. P., Redaktion der Allgemeinen Zeitung.
Miß **Janet Dodge,** London, jetzt Members Mansions, Victoria Street.
Dr. **Eugen Hirschberg,** früher Berlin, jetzt Grunewald-Berlin, Königsallee 45/47.
Paul Marie Masson, Paris, jetzt 5 Rond-Point Bugeaud.
Dr. **Oskar v. Riesemann,** Leipzig, jetzt Brüderstraße 49.
Dr. phil. **Anton Schmidt,** früher Dresden-Plauen, jetzt Dresden, Maystraße 11 I.
Robert Staiger, früher Berlin-Steglitz, jetzt Göttingen, Nicolausbergerweg 15.

Das **Register** für Zeitschrift und Sammelbände, Jahrgang VIII, 1906—1907, wird wegen des notwendigen Wechsels in der Person des Bearbeiters am 1. Januar 1908 erscheinen. Für die Zukunft ist Vorsorge getroffen, daß unsere Mitglieder gleich nach Schluß des Vereinsjahres, zum 1. Oktober das Registerheft erhalten können.

I. A. **Max Seiffert.**

1) Der Bericht über die erste Sitzung der Ortsgruppe Leipzig (Herr Arthur Smolian über E. Grieg) mußte leider wegen Raummangel zurückgestellt werden. D. Red.

Ausgegeben Anfang November 1907.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Gautzsch b. Leipzig, Ötzscherstr. 100 N
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36/38.

Digitized by Google

Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft

Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft

Redakteur: Dr. **Alfred Heuß** in Leipzig-Gautzsch.
Erscheint Anfang jedes Monats. o Abonnementsbeitrag 10 ℳ jährlich. Einzelne Hefte 1 ℳ.

Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft

Redakteur: Prof. Dr. **Max Seiffert** in Berlin W, Göbenstraße 28.
Jedes Vierteljahr erscheint ein Band. Einzelpreis 5 ℳ.
Der jährliche Mitgliedsbeitrag ist 20 ℳ, wofür alle Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft (außer den Beiheften) frei zugestellt werden.

Beihefte der Internationalen Musikgesellschaft

Erste Folge.

Heft 1. Istel, Edgar, Jean-Jacques Rousseau als Komponist seiner lyrischen Szene »Pygmalion« . . . . . ℳ 1,50
Heft 2. Wolf, Johannes, Musica Practica Bartolomei Rami de Pareia ℳ 4,—
Heft 3. Körte, Oswald, Laute und Lautenmusik bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. Unter besonderer Berücksichtigung der deutschen Lautentabulatur . . . . . ℳ 5,—
Heft 4. Kroyer, Theodor, Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal des 16. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte des Madrigals . . . . . ℳ 6,—
Heft 5. Nef, Karl, Zur Geschichte der deutschen Instrumentalmusik in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Mit einem Anhange: Notenbeispiele in Auswahl. . . . . ℳ 3,—
Heft 6. Niemann, Walter, Über die abweichende Bedeutung der Ligaturen in der Mensuraltheorie der Zeit vor Johannes de Garlandia. Ein Beitrag zur Geschichte der altfranzösischen Tonschule des 12. Jahrhunderts . . . . . ℳ 6,—
Heft 7. Kuhn, Max, Die Verzierungskunst in der Gesangsmusik des 16. und 17. Jahrhunderts (1535—1650) . . . . . ℳ 4,—
Heft 8. Schröder, Hermann, Die symmetrische Umkehrung in der Musik. Ein Beitrag zur Harmonie- und Kompositionslehre mit Hinweis auf die hier technisch notwendige Wiedereinführung antiker Tonarten im Stile moderner Harmonik. . . . . ℳ 5.—
Heft 9. Werner, Arno, Geschichte der Kantoreigesellschaften im Gebiete des ehemaligen Kurfürstentums Sachsen. . . . . ℳ 3,—

Zweite Folge.

Heft 1. Einstein, Alfred, Zur deutschen Literatur für Viola da Gamba im 16. und 17. Jahrhundert . . . . . ℳ 3,—
Heft 2. Praetorius, Ernst, Die Mensuraltheorie des Franchinus Gafurius und der folgenden Zeit bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. ℳ 4,—
Heft 3. Hess, Heinz, Die Opern Alessandro Stradellas . . . . . ℳ 2,50
Heft 4. Daffner, Hugo, Die Entwicklung des Klavierkonzerts bis Mozart ℳ 3,—
Heft 5. Fleury, Alexander, Über Choralrhythmus. Die ältesten Handschriften und die zwei Choralschulen. Übersetzt von Ludwig Bonvin ℳ 2,—

Diese »Beihefte« werden den Mitgliedern der Internationalen Musikgesellschaft zu ermäßigtem Preise geliefert.

Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

[International Musical Journal, IXth Year.]

English Sheet.

December. 1907.

English Matter in November and December Journals.

Buononcini's case, 74
Canons by Tallis, 67
Chrysander and Handel, 77
Creed in two churches, Nicene, 66
Culwick, James †, 97
Handel's borrowings, nature of, 73
Israel in Egypt, 74
Tallis and ritual, 65
Athenaeum newspaper, 134
Counterpoint teaching, 108
Day's "system" of harmony, 114
Gradus ad Parnassum (Fux), 110
Grounds, playing of, 124
Harmony teaching, 108
Harrison, May, 135
Mozart new concerto, 134
Muffat and Handel, 123
"Roots" in Harmony, 113, 114

Abstract Notes on German &c. Matter in Ditto.

(Page 99). *Next General Congress.* Franz Joseph Haydn born at Rohrau 31 March 1732, died at Vienna 31 May 1809. At the centenary of his death, at the end of May 1909, a special Haydn-Festival will be held in Vienna. The Vienna Branch of the International Musical Society having suggested that the Society's next General Congress shall be held there simultaneously, this has been decided upon by the Directory. Next after Paris, Vienna has in history been the place most often chosen for political international meetings.

(Page 118). *Old Byzantine Music-Notation.* Associating Constantinople now always with ideas of degenerate Turks, we forget that in olden times, as commanding commercial access to three seas, and as the eye of Europe looking out on to Asia, it was one of the most favoured spots of the world. The Thracian-Bithynian town of βυζάντιον was colonized by Greek Megarians in B.C. 667, when they called the sea-inlet χρυσόκερας (Golden Horn to this day). Like Rome, Byzantium was on 7 hills. After being in the wars with all and sundry for 1000 years, it was in A.D. 330 taken possession of by the Roman Emperor Constantine the Great (272—337), and made the capital of the Roman Empire. He called it New Rome. His courtiers called it Constantinople. The Turks since XV century have called it Istamboul (εἰς τὴν πόλιν). But in all general movements connected with it, the old adjective Byzantine has been retained. In 395, when the Roman Empire was divided into two, it became the capital of the Lower or "Byzantine" Empire, and so lasted till the Turks took it in 1453.

The fundamentally Grecian town of Byzantium was already in the time of the Emperor Severus (205—235) half of it Christian by faith. The Christians there claimed establishment by St. Andrew himself, Christ's first disciple. The first Christian Council (to settle the Arian heresy, etc.) was held in 325 across the water, at the Bithynian νικαία ("Nice"). As the imperial metropolis, Byzantium gave the resident Christian Bishop (since that date called Patriarch) a special place in the Christian hierarchy. From this origin sprang the "Greek Church", otherwise "Byzantine Church"; which, as the centuries proceeded, and owing in part to disputes between the patriarchs of Rome and Constantinople, separated itself more and more definitely from the Church of Rome. As to liturgies, the Church of Constantinople adopted for alternative usage those of St. Basil (329—379) and St. Chrysostom (347—407). The liturgy of the Slavonic-Greek church has been derived from that of Constantinople.

With this history, it is not surprising that the music of the Eastern Byzantine Church should have been, whether in substance or in notation, much more directly descended from the old Greek system than was the music of the Western Roman Church. The old Byzantine plain-chant was part Hebrew tunes, part Greek tunes.

Digitized by Google

When theoretical octave-scales were formulated, these took the form of 4 authentic and 4 plagal, the latter being in Greek fashion a 5th below (not a 4th below as in the Roman Church). The notation was based on the Greek letter-notation. The ancient Greeks had used at first a Phoenician-Dorian alphabet, applied in tablature-manner to some multi-stringed instrument like the μάγαδις and πηκτις having adjoining strings in octaves, the pianoforte of those days. Next, and for vocal music, they had used scalewise the simple Ionian alphabet (capital letters), eked out with alterations of the letters. The Byzantines took the leading features of the latter, and gradually super-added thereto a large system of neumes (differing from the Western neumes). Such neumes, besides being σημεῖα ποσότητος (interval), included also those ποιότητος (rhythm) and χειρονομίας (embellishment). This notation has never yet quite died out in the Eastern Church, but in its historical aspects has been very ill understood. In the early XIX century one Chrysanthos of Madytos, teacher of church-music at Constantinople, and later archbishop of Durazzo in Albania (Greek ἐπίδαμνος, Latin Dyrrachium), along with one Gregorius Lampadarius, modernized and brought into practical shape the Greek-church notation; see the εἰσαγωγὴ (Paris 1821) and θεωρητικὸν μέγα (Trieste 1832) of the former. The mediaeval notation however has still remained a crux of the music-historian.

Old authorities are Johannes Damascenus (VIII cent.), Johannes Koukouzeles (XIII cent.), Georgios Pachymeres (1242 — c. 1310), Manuel Bryennius (XIV cent.), and Johannes Lampadarius (XIV cent.). Apart from Chrysanthos, aud starting with G. A. Villoteau (1759—1839) and R. G. Kiesewetter (1773—1850), a crowd of modern writers —— such as Aubry, Bourgault-Ducoudray, Bouvy, Christ, Fleischer, Gaïsser, Gardthausen, Gastoué, Hatherley, Paranikas, Philoxenes, Pitra, Heinr. Reimann, Hugo Riemann, Stevenson, Thibaut, Tzetzes, Pet. Wagner, Wossnessensky, etc. —— have attacked the subject in different countries. Hatherley the only one in English.

In 1882 Hugo Riemann (1 Keilstrasse, Leipzig) brought out a paper in Munich on the μαρτυρίαι or Mode-signatures of the Byzantine Church (like the rágas of the Hindoos); referred to passim in this Journal. In 1895—97 Oskar Fleischer (17 Motzstrasse, Berlin) published two vols. of his celebrated "Neumenstudien" on mediaeval neume-notation; at VI, 223, Feb. 1905 is review by Peter Wagner (Freiburg, Switzerland) of the 1904 third volume thereof, which deals with Byzantine neumes. In 1905, Ugo Gaïsser (149 Via Babbuino, Rome) issued a study on part of the Greek Church office; which reviewed by Riemann at VII, 15 Oct. 1905. In September 1906 at the Basle Congress, Johannes Wolf (30 Prenzlauer Allee, Berlin) read, as head of the Notation Section, a general survey of notation-research, part of which (p. 11, Special Congress Report volume) deals with the Byzantine question. In the Quarterly Magazine IX, 1—31, Oct. — Dec. 1907, Riemann published, as elucidating mediaeval Byzantine neumes, an article on the μετροφωνία, ("interval-singing") of the παπαδικαί ("clericals"), —— otherwise concise manuscript mediaeval singing-primers written for use of novices in the service of the Greek Church; see his interpretative results at page 29—31 of the above. He now analyses certain photographic extracts from MSS. sent to him by Paul Maas of Munich, and finally considers that "the riddle of old Byzantine neumes is solved". May it be so, for up till now there is an ocean of conflicting opinions! Meanwhile the elementary fact may by noted, that the Byzantines have solmisation octave-scale syllables πα—βου—γα—δι—κε—ζω—νη, like sa—ri—ga—ma—pa—dha—ni of the Hindoos, or doh—ray—me—fah—soh—lah—te of English "Tonic-Solfa".

(Page 124). *Mozart's newly found Violin Concerto.* The facts about this are stated in English at p. 134. Alfred Heuss (100 Oetzscherstrasse, Gautzsch, Leipzig) at p. 124 defends its authenticity, especially on intrinsic grounds. Ernst Lewicki pointed out in "Die Musik", Nov. 11, 1907, that a the me of the Finale was used by Mozart again in his "Les Petits Riens" ballet-music (Paris, spring of 1778). Julien Sauzay has confirmed the agreement of the new Breitkopf and Härtel publication with his copy; he also possesses a facsimile made by his father of the heading to the concerto with Mozart's signature. The concerto has now been performed in Amsterdam, Berlin

Digitized by Google

(4 times), Bonn, Budapest, Cannstatt, Carlsruhe, Coburg, Cöthen, Dortmund, Düsseldorf, Graz, Hirschberg, Leipzig, Lindau, London, Munich (twice), Münster, New York, Norden, Nuremberg, Passau, Salzburg, Vienna, Würzburg.

(Page 129). *New French "Mercure".* Summary contents for last 11 months. This Journal is now in alliance with the Int. Mus. Society.

(Page 134). *Prize offered in Denmark.* The composer Asger Hamerik (b. 1843, the only pupil of Berlioz, for 26 years in Boston, U.S.A.) offered an £ 80 prize for a Scandinavian overture, to general pattern of Kuhlau's "Erlenhügel" (ov. to Herbergs drama, 1828), Gade's "Ossian" (1841), and J. P. E. Hartmann's "Hakon Jarl". Eighteen candidates. No prize awarded. Nevertheless "consolation prize" of £ 40 each to two.

(Page 135). *Music in jails.* Notice taken of the concerts given here within jail-walls to entertain prisoners Brixton Oratorio Choir with "Elijah" at Wandsworth Jail 17 Nov., Brixton Jail 17 Dec. 1907.

(Page 137). *Wagner's collected writings.* Announcement of a summary of the 10 vols., with special index by Wolzogen.

Notification of the Musical Association (Ortsgruppe London).

Papers or short communications for the Monthly Meetings are received from or through Members; these and suggestions as to suitable subjects and capable writers will be gladly considered by the Council. If desired, such papers can be read on behalf of the authors.

Members are desired to make the Association and its objects as widely known as possible. The Secretary (12 Longley Road, Tooting Graveney, S.W.) will forward Prospectuses and Nomination Forms on application.

At a Special General Meeting held on February 13, 1900, the following Resolution was passed: "That the Council be and is hereby authorised to add to the title of the Musical Association on its publications and prospectuses till further notice the words In connection with the International Musical Society."

The English Committee of the latter Society (International Musical Society) consists of: Sir Alexander Mackenzie (President), Dr. W. H. Cummings (Vice-President), Sir Hubert Parry, Bart., Sir Frederick Bridge, Sir Charles Stanford, Mr. E. J. Dent, Mr. Clifford B. Edgar, Mr. W. H. Hadow, Dr. Charles Maclean, Mr. J. A. Fuller Maitland, Dr. W. G. McNaught, Professor Niecks, Professor Prout, Mr. W. Barclay Squire. The Society publishes a monthly Journal and quarterly Magazine, employing four languages, with the object of promoting interchange between different countries of information and opinions concerning the history, art, and science of music.

Papers read before the Musical Association will, in addition to ordinary publication in the Musical Association's own Proceedings volume, be published also in the pages of the International Musical Society, if accepted for that purpose.

Notices to Subscribers.

Contributions etc. Contributions to Magazine and Journal, and books for review, should be addressed, "The Editor, International Musical Society, 54 Great Marlborough Street, London, W."; articles for Journal being within 1500 words.

Yearly Subscription for complete Monthly Journal, Quarterly Magazine, and General Index (about 1350 pages, 20/. The same for Journal only, 10/. Anyone who contemplates subscription can obtain specimen copies on applying to Messrs. Breitkopf and Härtel, 54 Great Marlborough Street, London, W.

Digitized by Google

IMPORTANT NOTICE

BREITKOPF & HÄRTELS

NEW MUSIC STUDIOS

Spacious and comfortable STUDIOS and PRACTICE ROOMS, with use of Pianoforte and access to extensive Music Library if desired. Electric light. Fine entrance and staircase. Good locality. Moderate charges. May be hired by hour, day, or term.

Apply Breitkopf and Härtel, Agents for the celebrated Paul Werner Dresden Pianofortes and Mannborg Harmoniums, 54, Great Marlborough-street, Regent-street, W. (three minutes from Oxford-circus).

JOSEPH HAYDN'S COMPLETE WORKS

MONUMENTAL NEW EDITION, IN ABOUT 80 VOLUMES.

All public libraries and private persons possessing Haydn autographs, or rare first editions, are earnestly requested to communicate with us.

LONDON W. 54, Great Marlborough Street, Regent Street,

BREITKOPF & HÄRTEL

Digitized by Google

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT

Heft 3. **Neunter Jahrgang.** **1907.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 ℳ. Anzeigen 25 ₰ für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen 15 ℳ.

Amtlicher Teil.

Die Generalversammlung der IMG. vom 27. September 1906 stellte die Wahl des nächsten Kongreß-Ortes dem Vorstande anheim. Dieser hat nun zufolge einer Einladung des Vorstandes der Sektion Österreich, sowie des Ausschusses der Wiener Ortsgruppe als nächsten Kongreß-Ort **Wien** bestimmt, was hiermit zur Kenntnis der Mitglieder gegeben wird.

Da in das Frühjahr 1909 die Zentenarfeier des Todes von Joseph Haydn fällt und diese in Wien in besonders festlicher Weise begangen werden soll, so erscheint dieser Termin (Ende Mai 1909) auch für die Abhaltung des Kongresses geeignet, zumal da nach § 7 unserer Satzungen Kongresse möglichst alle 3 Jahre stattfinden sollen und der letzte Kongreß 1906 in Basel veranstaltet worden ist. Daß Wien als eine Metropole künstlerischen und musikalischen Lebens heute auch als eine Stätte intensiver musikwissenschaftlicher Arbeit ein besonders geeigneter Ort ist, bedarf nicht der Hervorhebung.

Berlin und Leipzig, 1. Dezbr. 1907.

Der Vorstand der Internationalen Musikgesellschaft (E.V.).

Hermann Kretzschmar,	**Max Seiffert,**	**Oskar v. Hase,**
Vorsitzender.	Schriftführer.	Schatzmeister.

Digitized by Google

Redaktioneller Teil.

Psychologische Musikästhetik.

Auf dem zweiten Kongresse der IMG. zu Basel hatte ich die Ehre, einen Vortrag zu halten über »Theodor Lipps als Musikästhetiker«. Unmittelbar nach mir gab Dr. Witasek-Graz Ausführungen »Zur psychologischen Analyse des musikalischen Genusses«. Diese unmittelbare Aneinanderreihung verlieh unseren Vorträgen den Charakter einer prinzipiellen Auseinandersetzung zwischen der philosophischen und psychologischen Deutung des Musikalisch-Schönen. In der endgültigen schriftlichen Fixierung, welche die Vorträge im Kongreßberichte selbst erhalten haben, kommt dieser Charakter noch deutlicher zum Ausdruck. Es ist nun gerade ein Jahr seit der Auseinandersetzung in Basel vergangen. Mit Absicht habe ich bis jetzt gezögert, zu den Einwänden Dr. Witasek's wieder Stellung zu nehmen. Ich wollte abwarten, ob nicht vielleicht von anderer Seite die angeschnittene Frage aufgegriffen und neue Gesichtspunkte geltend gemacht würden. Da dies meines Wissens bis jetzt nicht geschehen ist, so will ich meine Erwiderung nun nicht länger verschieben. Witasek tritt weniger für Lipps im besonderen ein als für die psychologische Ästhetik im allgemeinen, wie sie sich in seiner Auffassung spiegelt. Daher scheidet Lipps jetzt für uns aus, an seine Stelle tritt das, was Witasek über das Wesen des Musikalisch-Schönen sagt.

Mit einem Teile seiner Ausführungen befindet sich Herr Dr. W. in völliger Übereinstimmung mit dem von mir vertretenen Standpunkte. Ich will zunächst versuchen, von dieser, nach meinem Dafürhalten, positiven Seite seiner Theorie einen deutlichen Begriff zu geben. Zu diesem Zweck ist es aber nötig, einiges von dem, was er selbst gesagt hat, hier zu wiederholen, damit auch solche Leser der Diskussion folgen können, welche mit den Einzelfragen der modernen Ästhetik nicht genau vertraut sind.

Wie die philosophisch-metaphysische Ästhetik, so ist auch Witasek davon überzeugt, daß der Gegenstand unserer Untersuchung gegeben ist im individuellen, konkreten, empirischen Bewußtsein eines jeden, der Musik erlebt, sei es als Schaffender, sei es als Genießender: die Bestandteile, sagt Witasek, die Einzelheiten des in Frage kommenden psychischen Komplexes sind teils intellektueller, teils emotionaler Natur, gehören also teils dem Vorstellungs- und Verstandesleben (im weitesten Sinne des Wortes) zu, teils dem Gemüte. Wir hören und wir bewundern, wir erklären, beurteilen als schön, und wir fühlen uns lusterfüllt, gehoben, geläutert, frei. Die für den Zustand musikalischen Genießens ausschlaggebenden Momente enthält jedoch die emotionale Gruppe. Der Grundstock der intellektuellen Gebilde im musikalischen Genußzustande besteht aus Tonempfindungen, zahlreichen Tonempfindungen, die sich in mächtigem Gefüge zu einem großen Ganzen aufbauen. Dieses große Ganze selbst aber ist nichts anderes als das gehörte Tonstück, genauer die Wahrnehmungsvorstellung des Tonstückes, selbst wieder ein hochzusammengesetzter psychischer Komplex. Diese hochzusammengesetzte, zeitlich unter Umständen weit ausgedehnte Wahrnehmungsvorstellung des gehörten Tonstückes ist das erste Greifbare und Festzuhaltende, was die Analyse ergibt.

Wenn wir sagen, der intellektuelle Grundstock beim musikalischen Hören und Genießen bestehe aus einer großen Anzahl von Tonempfindungen, so ist das, genau genommen, aber noch nicht richtig, denn das erste, was sich

Digitized by Google

uns darbietet, wenn wir nach dem vorhandenen Intellektuellen sehen, sind nicht die einzelnen Töne, sondern die Tongebilde, Melodien, Harmonien, die musikalischen Motive, Perioden, Sätze, das Tonstück. Damit ist unser Geist zunächst beschäftigt, das stellt er vor, nicht Töne oder eine Ansammlung einzelner Klänge. Zu den einzelnen Tönen und den Tonempfindungen kommen wir eigentlich erst von den Tongebilden aus auf dem Wege der Analyse. Die Tongebilde, die Tongestalten sind das, was im Vordergrunde unseres Bewußtseins steht, und zwar in dem Maße, daß wir die Einzeltöne geradezu vergessen. Wohl sind die Töne in der Melodie enthalten, und wenn wir die Melodie vorstellen wollen, so müssen wir auch die Töne vorstellen; aber die Töne in ihrer Gesamtheit sind »mehrere Töne«, sind eine Ansammlung von Tönen ohne inneren Zusammenhang. Die Melodie ist demgegenüber etwas wesentlich Neues. Denn, um eine Melodievorstellung zu erhalten, muß der Hörer die Tonempfindungen noch in bestimmter Weise zusammennehmen, zusammenfassen. Für das Zustandekommen der Tonempfindungen sorgt das Sinnesorgan; das geht unwillkürlich und gleichsam ohne unser Hinzutun. Aber wenn es zur Melodie kommen soll, ist es mit der bloßen Ansammlung der Tonempfindungen noch nicht getan; die Tonempfindungen regen in unserem Geiste noch eine eigene Tätigkeit an, deren Ergebnis eine auf und aus den Tonempfindungen aufgebaute neue Vorstellung, die der Tongestalt, der Melodie ist. Diese Gestaltvorstellung enthält die einzelnen Tonvorstellungen zwar in sich, außerdem aber noch etwas mehr, ein Plus, das der Geist, angeregt von den Tonvorstellungen, mit deren Hilfe aus sich herausproduziert hat. Die Gestaltvorstellung ist also etwas Neues, etwas, das neben den Tonvorstellungen als etwas Besonderes, Eigenartiges angesehen werden muß.

Es darf jedoch nicht angenommen werden, daß der Melodievorstellung deshalb eine Ausnahmeposition zukommt. Sie ist nur ein ganz spezieller Fall der Vorstellungsproduktion, die überall im psychischen Leben eine große Rolle spielt. Ja, sie ist nur spezieller Fall, Repräsentant nur einer einzigen Klasse produzierter Vorstellungen, nämlich der der Gestalten. Die räumlichen Gestalten sind psychologisch ganz nahe verwandt mit ihr.

Mit alledem sind wir aber noch gar nicht an das herangetreten, was uns eine Melodie ästhetisch bedeutsam macht. Die vorbewußte Tätigkeit der Vorstellungsproduktion, also das Zusammenfassen von Tönen und Tonfolgen zu Tongebilden höherer Zusammengesetztheit ist gehaltvollen und seichten Melodien gemeinsam, sie ist zwar unerläßliche Vorbedingung zur Erlangung des ästhetischen Genusses, gehört aber doch nicht dazu. Sie ist vielmehr nur die Vorbereitung, man könnte fast sagen, die Fortsetzung des Weges in den Konzertsaal. Sie enthält noch nicht die fertigen psychischen Gebilde, sondern bedeutet nur deren Entwickelung, Hervorrufen und Werden. Wir aber haben es mit den daseienden psychischen Gebilden zu tun [und mit ihrem ästhetischen Werte].

Erst in den fertigen psychischen Gebilden, also in unserem Falle in den Tongestalten, finden wir den Ausdruck eines emotionalen Innenlebens, welcher uns die ausgedrückten Stimmungen gleichsam miterleben läßt. Wir sagen von Melodien, daß der Ausdruck des Jubels oder der Klage »in ihnen liege«.

Welche nähere Bewandtnis es hat mit diesem in den Tongestalten »liegenden« Gefühlsausdruck, davon wird später noch die Rede sein. Für

Digitized by Google

jetzt machen wir uns das eine klar, daß die musikalisch ausgedrückten Gefühle keineswegs nur freudiger Art zu sein brauchen, um uns künstlerisch zu erfreuen. Auch klagende und tieftraurige Musik gewährt uns ästhetische Lust, und dies um so mehr, je ausdrucksvoller sie ist, d. h. je mehr sie uns zum Miterleben des Seelenschmerzes veranlaßt. Während also der in der Musik ausgedrückte Stimmungsgehalt bald Lust, bald Schmerz sein kann, hat sein ästhetisches Erfassen stets ein Lustgefühl zur Folge, sofern das Musikstück nur künstlerisch wertvoll ist.

Dabei müssen wir nun aber das Folgende wohl unterscheiden: diese beiden Gefühlstatsachen stehen in verschiedenem Verhältnis zu unserem eigenen Selbst. Das Genußgefühl, d. i. das Gefühl des Gefallens, der ästhetischen Befriedigung, ist wirklich und wahrhaftig unser Gefühl, der Hörer ist selbst wirklich lusterregt. Die Stimmung aber, die er (in den Tönen) miterlebt, ist gleichsam nicht seine Stimmung. Drückt die Musik Schmerz, Trauer, Verzweiflung aus, so ist der Hörer, auch wenn er die Affekte noch so sehr miterlebt, also den Gefühlsgehalt der Musik in sich aufnimmt, doch nicht selbst in Wirklichkeit schmerzerfüllt, traurig oder verzweifelt. Er erlebt einen Gefühlszustand, der wohl in allem ein getreues Abbild, ein Widerschein, ein Erleben des wirklichen Gefühles ist, dem aber, man könnte sagen, der Stachel des Schmerzes, oder, wenn es Lust ist, die Freude der Lust fehlt. Die auf normalem Wege, also durch die Ereignisse und Schicksale des Lebens, hervorgerufenen Gefühle (der Sehnsucht, der Traurigkeit) beziehen sich auch auf diese Ereignisse, haben sie, wie man zu sagen pflegt, zum Gegenstande: man hat Sehnsucht nach der Wiederkehr einer geliebten Person, ist traurig über einen Verlust. Bei den durch Töne hervorgerufenen entsprechenden Gefühlen ist das anders. Da hat das durch die Töne hervorgerufene Gefühl nicht auch die Töne zum Gegenstande. Man hat da nicht Sehnsucht nach den Tönen, ist nicht traurig über die Töne. Solche Gefühle haben, wenn man es recht besieht, überhaupt keinen Gegenstand. Die eigentümliche, dem Gefühl durchaus charakteristische Zuständlichkeit der Seele ist wohl da, ist dieselbe wie beim normalen Gefühle; aber es fehlt eine Begleittatsache, die intellektuelle Voraussetzung des Gefühles. Unter »intellektueller Voraussetzung« versteht man nämlich die Vorstellungs- und Urteilstatbestände, die als psychische Erreger des Gefühls fungieren und ihm gleichzeitig den Gegenstand, auf den es sich bezieht, zur Verfügung stellen. Eine Voraussetzung also, wie sie für das wirkliche Gefühl der Trauer oder Sehnsucht charakteristisch und unerläßlich ist, fehlt bei den durch musikalischen Ausdruck hervorgerufenen Gefühlen zweifellos. Mit Recht bezeichnet man sie daher als Phantasiegefühle oder Scheingefühle, die wirklichen Gefühle im Gegensatze dazu als Ernst- (oder reale) Gefühle. Denn die beiden verhalten sich ganz ähnlich zueinander, wie die Phantasievorstellung zur Wahrnehmungsvorstellung, das Urteil (die Überzeugung) zur Annahme oder Fiktion.

Witasek weist, ebenso wie Max Dessoir, darauf hin, daß diese ungemein wichtige Unterscheidung in der Ästhetik schon lange eine Rolle spielt, in vollem Umfange aber erst durch Eduard v. Hartmann erfaßt und ausgenützt wurde. Witasek macht sogar das wichtige Zugeständnis, daß die Psychologie, der sie doch — theoretisch betrachtet — am nächsten liegen sollte, erst vor ganz kurzem auf sie aufmerksam geworden sei. Er selbst behandelt diesen Gegenstand ausführlicher in seinem Buche »Grundzüge der allgemeinen Ästhetik«,

Digitized by Google

1904. Hier unterscheidet er innerhalb der Phantasiegefühle vor allem die Einfühlungs- und Anteilsgefühle.

Bei alledem dürfen wir nun das Folgende ja nicht übersehen: Die beiden Gefühlstatbestände (der ästhetischen Scheingefühle einerseits und der realen ästhetischen Lust andererseits) stehen nicht koordiniert nebeneinander. Die Musik gewährt uns Genuß, weil sie ausdrucksvoll ist, d. h. das Ernstgefühl (oder die reale ästhetische Lust) tritt ein auf Grund der Phantasiegefühle, diese sind in irgend einer Weise Ursache des Ernstgefühls.

Nun bedarf aber noch das Zustandekommen der Phantasiegefühle selbst einer Erklärung, und damit berühren wir erst unser eigentliches Zentralproblem. Wie ist es möglich, daß begriffs- und gegenstandslose Tongebilde Gefühle in uns anklingen machen, welche denen des realen Lebens wesensverwandt sind? Wie ist es zu verstehen, daß Klage, Schmerz, Trauer oder auch Sehnsucht, Jubel, Triumph »in der Musik liegen«? — Die Antwort, welche Witasek auf diese entscheidende Frage gibt, werden wir ihrem eigentlichen Sinne nach erst ein wenig später kennen lernen. Für's Erste begnügen wir uns wieder mit dem zweifellos richtigen allgemeinen Bescheide, daß beim Erfassen ausdrucksvoller, sagen wir, klagender Melodien der Genuß unser ist, die Klage in der Musik liegt, und der Ausdruck der Klage Ursache des Genusses ist. Ergänzt wird dieser Bescheid durch den Hinweis, daß das ästhetische Lustgefühl zur »Voraussetzung« die Vorstellung der ausdrucksvollen Tongestalten hat, wobei die (anschauliche) Vorstellung der musikalisch ausgedrückten Gefühle und Stimmungen mit inbegriffen ist. Witasek ist davon überzeugt, daß sowohl die »Form« als auch der »Gehalt« in der Musik ästhetisch wirksam ist. Und unter der »Form« des musikalischen Kunstwerks versteht er, ganz wie die philosophische Ästhetik, alles das, was durch die Sinnesempfindung aufgenommen und unmittelbar durch Vorstellungsproduktion daraus gewonnen wird, also die Tongestalt mit allen ihren Teilen und Bestandstücken. Witasek ist ferner, ganz wie die philosophische Ästhetik, davon überzeugt, daß die Musik tatsächlich eine »innere« Beziehung zum Gefühl hat, und daß der Gefühlsgehalt des Tongebildes tatsächlich in gewissem Sinne objektiv gegeben ist. Witasek gibt der Gehaltsästhetik vollkommen recht, wenn sie dem abstrakten Formalismus eines Zimmermann gegenüber geltend macht, daß über das Wesen des Schönen nicht das abstrakte Denken, sondern zunächst nur die Erfahrung Aufschluß geben kann, und wenn sie einen Hanslick bekämpft, der die Musik zur »tönend bewegten Form« macht. Wohl vertraut ist Witasek mit dem Wesen der außerästhetischen Assoziation, ebenso mit der außerästhetischen Beschaffenheit von solchen bewußten Urteilen, vermöge deren wir nachträglich konstatieren, daß uns etwas gefällt oder gefallen hat.

Nach alledem könnte man glauben, Witasek gehe mit der inhaltlich-philosophischen Ästhetik Hand in Hand oder stehe ihr wenigstens sehr nahe. Das ist aber bloßer Schein. In Wirklichkeit zielt seine eigentliche Meinung nach einer ganz anderen Richtung. Was er auf der einen Seite zugibt, das nimmt er auf der anderen wieder zurück und wendet es in sein Gegenteil. Wir werden in ihm selbst sogleich einen Vertreter des ausgesprochensten Formalismus kennen lernen.

Witasek stellt sich selbst, wie schon gesagt, die Frage, wie das zu verstehen sei, daß die Gefühle oder ihr Ausdruck »in der Musik liegen«. Seine

Digitized by Google

Antwort streift nun allerdings das Richtige, indem er als die Voraussetzung des musikalisch-künstlerischen Genusses die anschauliche Vorstellung der Tongestalten mitsamt den in ihnen ausgedrückten Gefühlen und Stimmungen bezeichnet. Darum ist er sich aber doch im Grunde nicht klar über die Immanenz des Gefühls in den Tongestalten. — Die Antwort, welche die philosophisch-metaphysische Ästhetik auf jene wichtigste aller musikalischen Fragen gibt, ist in ihren Grundzügen ebenso einfach wie einleuchtend. Sie lautet ungefähr folgendermaßen: Der vom Komponisten in den Tönen niedergelegte seelische Ausdrucksgehalt tritt als ein rein geistiges Moment in rein geistige Analogie zu bestimmten Gefühlen und Stimmungen. Diese Analogie wird vom Hörer unbewußt erfaßt und dies geistige Erfassen hat zur Folge, daß jene Gefühle und Stimmungen als ästhetische Scheingefühle in ihm anklingen, so daß er nun mit vollem Rechte sagen kann, jene Gefühle, oder vielmehr ihr Ausdruck, sei in den Tönen selbst gegeben, »liege« in ihnen.

Da nun Witasek, wie alle psychologischen Ästhetiker, das in der sinnlichen Erscheinung, d. h. in unserem Falle in den Tongestalten objektiv gegebene, rein geistige Moment in seiner Theorie nicht kennt, — was leicht zu begreifen ist, da es sich auf dem Wege der empirisch-psychologischen Analyse nicht fassen läßt —, so muß er sich ganz in der gleichen Weise wie Lipps durch eine formalistische Wendung zu helfen suchen. Was nicht in den Tönen selbst objektiv gegeben ist, muß nachträglich in sie »eingefühlt« oder »hineinprojiziert« werden.

Witasek erinnert an die bekannte Tatsache, daß wir auch im täglichen Leben häufig den uns entgegentretenden unbeseelten Objekten der Außenwelt gewisse Gefühle und Gesinnungen leihen, also gewisse seelische Eigenschaften in sie »hineinprojizieren«. Den Stein, an dem wir uns stoßen, nennen wir boshaft, den Baum, der uns in seinen kühlen Schatten aufnimmt, gastlich, den Felsen, der uns den Weg versperrt, drohend. In allen diesen Fällen verbinden wir zweifellos mit der Vorstellung des Objektes die — ungenau ausgedrückt — Vorstellung von gewissen seelischen Eigenschaften. Ganz in der gleichen Weise sollen wir nun, Witasek zufolge, den ausdrucksvollen musikalischen Gestalten gegenüber verfahren. Witasek nimmt an, daß wir die durch die Tongestalten in uns erregten Gefühle in die Tongestalten hinausprojizieren, sie mit der Wahrnehmungsvorstellung der Tongestalt zu einem einheitlichen Komplexe verbinden, so daß es für uns nun tatsächlich den Anschein gewinne, als läge das Gefühl in der Melodie. Auf diese Weise entstehe die »gefühlserfüllte« Form, die ausdrucksvolle Melodie.

Es ist nicht zu verkennen, daß Witasek sich hier im Kreise bewegt und das, was er erweisen soll, schon als gegeben nimmt. Wenn wir von einem Felsen sagen, daß er zum Himmel »strebe«, so projizieren wir allerdings die seelische Eigenschaft des Strebens in das Objekt. Warum aber tun wir das? Es erscheint uns doch nicht jeder Fels als zum Himmel strebend. Es gibt Felsen, von denen wir sagen, daß sie mit schwerer Wucht am Boden lasten, daß sie uns neidisch den Weg versperren oder drohend ins Land hinaussehen. Daraus folgt, daß in den Objekten selbst ein Etwas gegeben sein muß, das uns zwingt, ganz bestimmte seelische Eigenschaften in das Objekt hinauszuprojizieren oder einzufühlen. Dies gilt in vollem Umfange auch von den ausdrucksvollen Melodien. Im Schlusse der Oberon-Ouvertüre finden wir stürmischen Jubel, im Trauermarsch der Eroika düstere Klage. Und warum tun wir das? Zweifellos wegen des vom Komponisten in den Tönen

Digitized by Google

niedergelegten, objektiv gegebenen, seelischen Ausdrucksgehaltes, der uns vermöge rein geistiger Analogie mit jenen Gefühlen nötigt, ihren Ausdruck oder die Gefühle selbst in den Tönen zu finden. Gerade dieses der sinnlichen Erscheinung immanente objektive geistige Etwas läßt Witasek aber wie Lipps und alle psychologischen Ästhetiker ohne Ausnahme außer acht und übergeht damit das wichtigste Moment des ganzen Prozesses, dasjenige, ohne welches der ästhetische Akt überhaupt aufhört, zu existieren. Witasek sagt ja ausdrücklich, daß die »gefühlserfüllte« Form, die »ausdrucksvolle« Melodie erst dadurch entstehe, daß wir die in uns erregten Gefühle mit der Wahrnehmungsvorstellung der Tongestalt zu einem einheitlichen Komplexe verbinden. Fragt man ihn, warum wir das tun, so bleibt ihm keine andere Möglichkeit, als zu antworten: »weil die Töne ausdrucksvoll sind«. Und fragt man nun weiter, worin der Ausdrucksgehalt der Töne eigentlich bestehe, so lautet seine Antwort: »er besteht aus den von uns in die Töne projizierten Gefühlen«. Und warum projizieren wir unsere Gefühle in die Töne? Antwort: »weil die Töne ausdrucksvoll sind«. Damit haben wir uns offenbar in einem Kreise bewegt, aus dem es kein Entrinnen gibt, wenn wir nicht rückhaltlos den in den Tönen vom Komponisten niedergelegten, objektiv gegebenen seelischen Ausdrucksgehalt anerkennen als das wichtigste Untersuchungsobjekt der gesamten Musikästhetik, als den eigentlichen Mittelpunkt, um den sich alles dreht.

Kompliziert wird diese ganze Auffassung bei Witasek noch durch einen eigentümlichen Gedanken, der aber nicht gerade zu den wesentlichsten Bestandteilen seiner Auffassung gehört, und daher aus deren Erörterung zunächst noch ausgeschieden werden durfte. Witasek glaubt nämlich, die Projektion unserer Gefühle in die Töne komme zustande dadurch, daß wir die durch die Tongestalten in uns erregten Gefühle aufmerksam in uns wahrnehmen, betrachten, dadurch eine anschauliche (Wahrnehmungs-) Vorstellung von ihnen gewinnen und nun eben diese Vorstellung mit der Wahrnehmungsvorstellung der Tongestalt zu einem einheitlichen Komplexe verbinden. Mit dieser Meinung steht Witasek — soviel mir bekannt ist — auch innerhalb der psychologischen Ästhetik ganz allein, denn sie widerspricht allzusehr der täglichen Erfahrung. Die Selbstbeobachtung lehrt, daß wir beim Hören von Musik nicht die in uns erregten Gefühle aufmerksam wahrnehmen und betrachten, sondern im Gegenteil diese Gefühle unbeobachtet lassen und unsere ganze Aufmerksamkeit den in den Tönen ausgedrückten Gefühlen schenken. Wohin die Auffassung Witasek's führt, das zeigen seine »Grundzüge der Ästhetik«, in welchen er als den eigentlichen Kern des Ausdrucksgenusses das Betrachten der Erlebnisse in der eigenen Seele bezeichnet, während ihm das Betrachten des den Ausdruck zeigenden Physischen (also der Tongestalt, der Natur, der bemalten Leinwandfläche, der den Bau bildenden Steinmasse), nur als Beiwerk, Vorbereitung oder Nachklang gilt (S. 129). — Übrigens wird die zuvor erörterte wichtigste Wendung im Gedankengange Witasek's durch das eben Erwähnte nicht berührt. Seine Auffassung bleibt ihrem eigentlichen Kerne nach in jedem Falle formalistisch, also auch dann, wenn man die angebliche Selbstbetrachtung der im auffassenden Subjekte hervorgerufenen Gefühle und die dadurch angeblich gewonnene anschauliche Vorstellung derselben ganz außer Betracht läßt.

Jetzt verstehen wir völlig, was Witasek meint, wenn er sagt, daß in der

Digitized by Google

Vorstellung der ausdrucksvollen Tongestalten die Vorstellung des durch sie in uns erregten Gefühles mitenthalten, daß also das in uns erregte Phantasiegefühl Gegenstand des ästhetischen Genußgefühles sei. Oder wenn er als Voraussetzung des musikalischen Genusses zweierlei anschauliche Vorstellungen bezeichnet: erstens die Wahrnehmungsvorstellung von den vorgeführten musikalischen Gebilden und zweitens die mit dieser in einen einheitlichen Komplex zusammen genommene Wahrnehmungsvorstellung von den im Hörer hervorgerufenen Phantasiegefühlen.

Die unmittelbare Folge dieser formalistischen Wendung äußert sich darin, daß Witasek unter dem in der »Form« oder Tongestalt gegebenen »Gehalte« nicht etwa ein objektiv gegebenes geistiges Moment versteht, sondern ganz ausdrücklich »alles das, was der Hörer aus subjektiver Reaktion zur Bereicherung des Kunstwerkes hinzubringt, also vor allem den Bestand an Phantasiegefühlen, die infolge des musikalischen Ausdruckes in die Tongebilde hineingelegt werden«. Es entgeht Witasek an dieser Stelle, daß, indem er von musikalischem »Ausdruck« spricht, welcher Phantasiegefühle im Hörer zur Folge hat, er unter der Hand das als objektiv gegeben voraussetzt, was er doch im gleichen Atemzuge nachträglich erst in die Töne durch den Hörer »hineinlegen« läßt. Es entgeht ihm aber auch, daß er sich völlig auf den von ihm als überwunden bezeichneten Standpunkt Hanslick's stellt, der ja bekanntlich behauptete, daß der »Inhalt« der Egmont-Ouvertüre Tonreihen seien, die keinen anderen Inhalt haben als sich selbst, und der auch im Hauptthema der Prometheus-Ouvertüre keinen anderen Inhalt entdecken konnte als die technisch aufzeigbaren Bestandteile. Ganz im gleichen Sinne sagt nun auch Witasek, daß wir in der intellektuellen Hälfte, d. h. auf der objektiven Seite des musikalischen Genußzustandes, vor allem Vorstellungen von Tongestalten finden, bei deren Zerlegung wir auf einzelne Tonempfindungen kommen, daß aber etwas Weiteres, Wesentliches sich im allgemeinen und sicher auf keinen Fall mehr auffinden lasse.

Infolge richtiger Konsequenz dieser rein formalistischen Analyse, welche gerade das Wichtigste übergeht, nämlich den in den Tönen versinnlichten Ausdrucksgehalt, glaubt Witasek, daß die »tönend bewegte Form« in der Musik neben der ausdrucksvollen Form doch eine »ganz wesentliche« und selbständige Bedeutung habe; er hält den Genuß »an der reinen Tongestalt«, den Genuß »durch die bloße Form« für möglich und tatsächlich vorhanden. Ganz wie die formalistische Musikästhetik früherer Jahrzehnte legt Witasek besonderes Gewicht darauf, daß den Tongestalten die Bewegungsverhältnisse des jeweiligen Gefühles und damit »ein sehr wichtiges Charakteristikum« desselben anhaften. Ganz wie die formalistische Musikästhetik betont er, daß die zeitlichen, dynamischen und tonalen Verhältnisse der Motive ein zwar stilisiertes, aber doch ungemein deutliches Abbild der zeitlichen, dynamischen und qualitativen Verhältnisse der Gefühle seien und sich daher eignen, die entsprechenden Phantasiegefühle in uns hervorzurufen. Witasek wendet sich gegen die Meinung, daß das ästhetische Bedürfnis in dem Verlangen nach dem Erleben von inneren Werten wurzle. Nach seinem Dafürhalten liegt das Wesentliche des ästhetischen Zustandes in der Tatsache, daß wir »lustvoll affiziert sind, ein Lustgefühl haben«. — Eine befriedigende und erschöpfende Antwort auf die zentrale Frage nach den Gründen der musikalischen Gefühlswirkung kann Witasek sich nur ver-

Digitized by Google

sprechen von zukünftigen Arbeiten, welche »das musikalische Formenmaterial nach der Art seines Ausdrucksgehaltes« ordnen. Ansätze dazu findet er gegeben bei Riemann und Rietsch, auch bei Wolzogen.

Nun wird ja gewiß kein Einsichtiger den hohen Wert und die Unentbehrlichkeit dieser von hervorragenden Gelehrten geleisteten Detailarbeit verkennen. Darum wäre es aber doch grundfalsch, zu glauben, daß man das rein geistige Wesen des Schönen auf solchem Wege in seine Elemente zerlegen und diese dann mit Händen greifen könne, die Schönheit also sozusagen am Zipfel erwische. Immer wieder wird das auf empirischem Wege zu Tage geförderte und in seiner Art unersetzliche Material der entgegenkommenden Zusammenfassung durch das spekulative Denken bedürfen. Es gilt hier immer noch das Wort, das Schiller in seinem bekannten Distichon geprägt hat über das getrennte, aber nach dem gleichen Ziele hinstrebende und so sich ergänzende Suchen des Naturforschers und des Philosophen, oder auch der Vergleich mit dem Tunnel, der von zwei Seiten zugleich angebohrt wird und erst fertig gestellt ist, wenn beide Teile die Mitte erreicht haben. Niemals dürfen wir vergessen, daß in dem Augenblicke, in welchem das Schöne in seine Elemente zerlegt wird, das Schöne sogleich auch aufgehört hat zu sein.

Witasek konstatiert, daß die psychologische Analyse im Musikalisch-Schönen nichts finde von Ideen und metaphysischen Wesenheiten; er selbst kann nicht den geringsten Anlaß entdecken, die musikalische Schönheit auf Rechnung eines übersinnlichen, idealen geistigen Gehaltes zu setzen, der nur durch einen geheimnisvollen, jenseits aller Erfahrung stehenden rezeptiven Sinn erfaßt werden könne. Nun ist ja gewiß richtig, daß die psychologische Analyse von alledem nichts findet. Fraglich ist nur, ob ihre Befriedigung über dies Ergebnis und ihre daran geknüpften Schlußfolgerungen berechtigt sind. Wir haben ja soeben wieder gesehen, wohin der konsequent festgehaltene psychologische Standpunkt in der Ästhetik führt, daß er gerade das wichtigste geistige Moment im ganzen ästhetischen Akte übersieht und nun zu formalistischen Deutungen seine Zuflucht nehmen muß. Es ist daher eine große Selbsttäuschung, wenn die psychologische Ästhetik glaubt, sie habe den alten Streit zwischen inhaltlicher und formaler Auffassung des Schönen geschlichtet. Sie steht im Gegenteil, ohne es zu wissen, selbst mitten drin. Nicht die psychologische Ästhetik kann der philosophischen helfen, sondern nur umgekehrt. Was die psychologische Ästhetik als Konstruktionen, fragwürdige Spekulationen und Phantasien bezeichnet, hat einen tiefen, von den Empirikern unverstandenen Sinn. In der Behandlung von Einzelfragen hat die psychologische Ästhetik gewiß Neues und Gutes geleistet, in der Hauptsache aber, im Grundprinzip, blieb ihr die Einsicht in das Wesen der Sache versagt. Daher sollte sie Bedenken tragen, andern, wenn auch in schonender Form, Rückständigkeit zum Vorwurf zu machen. Sie sollte sich selbst erst gründlicher mit der Geschichte der Ästhetik beschäftigen. Dann würde sie inne werden, daß sie sich die Aufgabe doch zu leicht vorgestellt hat, da das Schöne und sein Genuß viel, viel tiefer hinabreichen in die verborgenen Wurzeln alles Seins, als ihr bisher zum Bewußtsein kam. Dann würde sie auch die philosophische Ästhetik besser verstehen lernen und aufhören, ihr irrige Behauptungen zuzuschieben, die deren berufenste Vertreter nie ausgesprochen haben. Niemals hat die wahre philosophische Ästhetik der jüngsten Zeit behauptet, das Erfassen des Musikalisch-Schönen sei Sache der philosophischen

Digitized by Google

Spekulation, niemals ist sie an der Wahrnehmungsvorstellung des Tonstückes als an etwas Unwesentlichem vorübergegangen, niemals hat sie das Schöne als die sinnliche Darstellung der Zwecke des Absoluten ausgegeben.

Die Notwendigkeit metaphysischer Deutung des Schönen hat die philosophische Ästhetik allerdings jederzeit anerkannt. Und darin eben liegt ihre Stärke und die Unvergänglichkeit ihrer fundamentalen Ergebnisse. Witasek glaubt, die einzig mögliche Metaphysik gedeihe erst »auf dem späten Boden fertiger Erfahrungskenntnis«. Damit ist gesagt, daß Metaphysik überhaupt unmöglich ist, denn solange die Menschen Menschen bleiben, wird ihre Erfahrungskenntnis niemals »fertig« sein. Eben deshalb aber wird man es den höchst begabten Köpfen jeder Zeit nicht wehren dürfen noch können, auf Grund des gesamten Wissens ihrer Epoche allgemeine Schlüsse zu ziehen, die vom tatsächlich Gegebenen zurückstreben zum verborgenen Grunde alles Seins. Diese wahre Metaphysik bedeutet das Höchste und Letzte, was der denkende menschliche Geist erreichen kann, und ist daher auch nur dem Genius möglich, dessen empirisches Wissen jedes alltägliche Maß weit überschreitet. Wir Kleineren tun gut daran, zwar nicht auf selbständiges Urteil, wohl aber auf eigenes produktives Schaffen innerhalb dieses schwierigsten aller Gebiete zu verzichten, uns in diesen letzten Fragen der Führung des Genius anzuvertrauen und ihm zu danken, daß er als ein wissenschaftlicher Statthalter Gottes unter uns erschienen ist.

Ulm a. D. **Paul Moos.**

"Harmony" versus "Counterpoint" in teaching.

In representing respectively the chord-aspect and melody-aspect of music, the unpleasant word-pair "vertical" and "horizontal" (used by Ouseley borrowing from Hullah) are just now much in vogue. They are unpleasant, because they apply to the universal separate entity of musical sound an attribute which pertains only to the specific object of the printed page, and which does not really pertain to that unless the page is unnaturally conceived as standing on its end or pasted on a wall. In effect they are name-terms founded on a wooden analogy, and that seldom makes durable nomenclature. The older terms for expressing the two aspects, especially in relation to instruction, are the word-pair "harmony" and "counterpoint"; and as the traditional use of these during several centuries makes them perfectly intelligible, there seems no reason for trying to supersede them.

The two aspects, harmonic and contrapuntal, are like two nations, one older than the other, with contiguous borders. The wise man, the practical composer, makes himself a citizen of both, and there is for him an end of it. The doctrinaires, and every teacher must be something of a doctrinaire, are uneasy and unsteady in their doctrine. Some would obliterate the old, and others would fundamentally alter its character; some would fuse the two nations, and others would keep them now as hitherto apart; some would leave the two as they are, but with an interposed buffer state. These 5 alternatives give so much cross-division, that the mind appeals to history, even if it be only bare chronology, to guide it through the maze.

Digitized by Google

Apart from the philosophy of the thing, — and the essential absolute coaevalty of the two subjects was noted at VI, 507, Sept. 1905, — the superior antiquity of counterpoint as a conscious study is immeasurable. Its earliest recorded precepts occur in course of the Latin musical expository treatises of such men as the two writers *Franko* of Paris and Cologne (early XIII cent.), *Marco* of Padua (late XIII cent.), Jean de *Muris* of Paris (early XIV cent.), Philippe de *Vitry* of Meaux near Paris (c. 1290—1361), the Englishman Robert de *Handlo* (wrote 1326), Simon *Tunsted* of Oxford and Bruisyard (d. 1369), etc.; though the precepts were few, and theory then was mainly a classification of materia musica. By the time these theorists wrote, polyphony on the plain-chant was fully developed; and there were also such forms as "motetus" in 3 parts one of which was a quoted recurrent canto fermo, in contradistinction to "conductus" which had all its parts original and free. After a gap of nearly a century and a half, came the Flemish author Latinized as Johannes *Tinctoris*, of Nivelles in Brabant (c. 1446—1511). By his time had appeared the powerful, if rough, art of John Dunstable (c. 1370—1453), Gilles de Binche (c. 1400—1460), Guillaume Dufay (1400—1474), Jan Okeghem (c. 1430—1495), Jakob Hobrecht (c. 1450—1505), and even Josse des Près (c. 1445—1521); of whom Dufay is said to have introduced secular canti fermi in sacred pieces. Closely following "Tinctoris", with codes showing progressive practicality, were the following theoretical treatises: — Franchino *Gafori* of Milan (1451—1522), various; Andreas Vogelsang, or in very bad Greek *Ornithoparchus* — ὄρνις + παραχομιστός, traveller — Book III of his Micrologus (1517); Heinrich Loris, called *Glareanus* from the Swiss canton Glarus (1488—1563), Book III of his δωδεκάχορδον (1547); Pietro *Aaron* of Venice (c. 1390—1545), various. A little later was Nicola *Vicentino* of Ferrara (1511—c. 1580), with some rebellion against the fast-arising canonic artificialities of composers. Gioseffo *Zarlino* of Venice (1517—1590), one of the geniuses of musical research, wrote his Italian "Istituzioni armoniche" (1558), in Book III of which will be found a more or less systematic exposition of double-counterpoint and imitation, arts by this time at their zenith. Half a century later Ludovico *Zacconi* of Venice (1555—1627) in his Italian "Pratica di musica" (1592 and 1622), improved on Zarlino in point of method, inaugurated the principle that a diatonic equal-note canto fermo should be the inseparable feature of all counterpoint exercises, and tabulated a number of figurations possible for the other parts. Our Thomas *Morley* (1557—1603) published in 1597 his English dialogue in 3 Parts between master and pupil, which reads just like Pilgrim's Progress, "A plaine and easie Introduction to Practicall Musick", the first musical instructory-theoretical book of any importance in English, and thoroughly original; Part II of this teaches counterpoint against a recurrent "ground", with great diversity of figuration.

By time of Johann Joseph *Fux* of Vienna, a full century later (1660—1741), music had left behind it the art of Palestrina (1514—1594), and was verging on that of Bach (1685—1750); nevertheless his Latin instructory dialogue between master Aloysius and pupil Josephus, "Gradus ad Parnassum, Manuductio ad compositionem musicae regularem, methodo novâ et certâ, nondum ante tam exacto ordine in lucem editâ", folio 280 pages, is simply still Zacconi's very strict and of course modal-scale counterpoint pared and regularized. This work for the first time set out, for purposes of teach-

Digitized by Google

ing Single Counterpoint, the scheme of 5 "Species" or "Orders" (note against note, two or three notes in one part against one note in all others, four six or eight notes in one part against one note in all others, suspensions in one part against one note in all others, a mixed-species part against one note in all others), with practice of parts proceeding from two to several, and always of course the diatonic equal-note canto fermo. The instruction superadded to the method was contained in a number of precepts "may" or "may not". This scheme by Fux marks the beginning of modern counterpoint-teaching; having been since closely followed by a crowd of works, with only such variations as combination of different species in one score of parts, relaxing or adding to various precepts, admitting progressions which denoted modern scales, etc. The 1791 so-called English "translation" of the Gradus is by the bye a fraud. The Gradus achieved this position, because Fux was the first large-scale composer to give himself up to instructory theory, and the book in fact was the fruit of his own practice. Nor has there since been any similar case, for both the "Albrechtsberger" and "Cherubini" books were more or less a master's method set out by a pupil. Fux was a great musician; witness alone his Missa Canonica" (i. e. mass built on imitation-canons). The Austrian "Denkmäler" have brought forward his works. On 19th June 1904 the musicians of the Styrian Grätz, under Anton Seydler, held a festival to commemorate the 224th anniversary of the birth of Fux "the patriarch of Austrian music".

Thus far Counterpoint had it all its own way in the teaching schools. But when the Italian homophonists of the end of the XVI century had figured their chords, they had given occasion for instruction-books (thorough-bass or general-bass books) teaching how to play from figures. This necessarily involved, not only classifying chord-material, but also showing the most usual progressions from one chord to another. From which followed in due course treatises showing how to compose music from the chord point of view, otherwise "harmony-books".

Morley's Part I (in 1597) had already broken a little ground in what would now be called "Harmony". Then a string of "Thoroughbass" books. Then the notable Jean Philippe *Rameau* of Clermont in Auvergne (1683—1764), with his "Traité de l'harmonie", pp. 450, in 1722, and his "Nouveau système de musique théorique", pp. 120, in 1726; these comprised an elementary form of what we call harmony-instruction with a great deal of science about the newly-devised and so called "roots" of chords (whatever they may be worth scientifically). Thirty-five years later Friedrich *Marpurg* of Berlin (1715—1795), in his "Handbuch beim Generalbass und der Composition" (1755—1758) specifically conjoined the Harmony and Counterpoint studies. Parts I and II of this are a thorough "Harmony", Part III is a "Counterpoint" on a fashion of his own. He was followed by Johann Georg *Albrechtsberger* of Vienna (1736—1809), whose theoretical works fragmentarily published in his life-time (1790, 1792, etc.) were posthumously collected and presented by his pupil Ignaz von Seyfried in 1832, thus forming a "course" of composition (translated into English by Sabina Novello, 1855). This course was the most systematic so far: — enumeration of intervals and chords, explanation of thoroughbass figures, instruction as to the consecution of chords up to 2 or 3 such, elementary part-writing up to the same limit, note-doubling or note-omission laws, — that makes the "Harmony" section;

Digitized by Google

then follows Counterpoint very much according to the Fux régime, but with divagations into "free" style hereafter to be mentioned; then Double counterpoint, Fugue, etc., as to the mode of teaching which there have never been two opinions. Throughout all this in Albrechtsberger, it is assumed (a point not too often specifically prescribed), that the student writes for voices, with their acknowledged limits of compass; as an unequalled mode of discipline. Albrechtsberger taught counterpoint to Beethoven.

Following on the Albrechtsberger teaching came that of the Paris school, consequent on the founding of the Conservatoire in 1784. In this school the two subjects were kept clearly apart. Charles Simon *Catel* (1773—1830) wrote in 1802 an official "Traité d'Harmonie", breaking a good deal away from the crudities of Rameau. François Joseph *Fétis* (1784—1871) wrote in 1824 a "Méthode élémentaire d'harmonie", etc., insisting, greatly to his credit, on the doctrine of tonality, that sheet-anchor of practical music; and in 1825 a "Traité de la fugue et de contrepoint" on the ordinary lines. Luigi *Cherubini* (1760—1842) issued a "Cours de Contrepoint et de la Fugue" in 1835, in reality by Halévy on his method; this was translated into English by Mary Cowden Clarke; the work takes no notice of the "free-style" interpolations of the German school as shown in Albrechtsberger, and is the clearest possible exposition of strict and elemental counterpoint-teaching.

After this came, in Germany, a period of downright rebellion against the Fux influence. As indicated, Albrechtsberger at end of the previous century had yielded to modernity by interjecting into his Counterpoint-course sundry permissions to do this and that in the "free" style, which made the course no longer one of strict counterpoint, and was distinctly disturbing to progressive study; he had also — which is more passable though still spasmodic — placed at the end of his ch. CXLV (Seyfried version), a set of 4-part fifth-species exercises, where a chromatic "chorale" theme took the place of the diatonic canto fermo, and of course introduced modern harmonies. But the XIX century German theorists (themselves scarcely composers) broke the contrapuntal bonds much more decidedly. Gottfried *Weber* (1779—1839) of Mayence, lawyer and amateur musician, wrote in 1822 his "Allgemeine Musiklehre zum Selbstunterrichte"; translated into English in the fifties first by James F. Warner of Boston and then again by John Bishop of Cheltenham. This, a really splendid work of original reflection and high intellectual power, which was the first to formulate a thoroughly systematized exposition of "Harmony", deserves something beyond the neglect into which it has fallen. The mind of the author however was concentrated on chord-science, and his work though called "allgemeine Musiklehre" had little or nothing to do with counterpoint. About 20 years later Adolf Bernhard *Marx* (1799—1866) of Berlin was less one-sided with his "Lehre von der musikalischen Komposition zu Selbstunterricht", 4 vols. 1837—1847. This purports definitely, like Albrechtsberger, to be a complete "course". After "Harmony", it teaches polyphony on the basis of elaborate figuration in the different parts of 4-part "chorales", and so on to Imitation. Nevertheless there is more than a flavour of charlatanry about the work; its Harmony has very scanty abstract studies, and the Fuxian system of abstract and elemental counterpoint is completely ignored. It certainly seems that the "self-instructed" student had better have gone to a

Digitized by Google

good teacher and a school. The book was in part brought up to date in the eighties by Hugo Riemann of Leipzig, but it has never been translated beyond the 1st volume (1852) into English. Following on Marx, Johann Christian *Lobe* of Leipzig (1797—1881) made an intellectualy better executed work in his "Lehrbuch der musikalischen Komposition", 4 vols. 1850—1867, but the abandonment of the abstract here is still more marked. Steering a wholly original course, Lobe develops the chord-aspect (vol. I) at once through its practical applications in instrumental music, and ignores vocal counterpoint altogether. The practical vol. I ran through 6 editions (Kretzschmar) down to 1901. Lobe has never reached England.

By a swing of the pendulum, and acting as counterblast to Marx and Lobe, Siegfried Wilhelm *Dehn* of Berlin (1799—1858) wrote a somewhat notable "Lehre vom Kontrapunkt" on the old lines, published the year after his death; and Johann Gottfried Heinrich *Bellermann* of Berlin (1832—1903) did the same in his "Kontrapunkt", 1862. Both these books were of course to be used in combination with "Harmony" books.

A note of general compromise was struck by Ernst Friedrich Eduard *Richter*, Thomasschule Cantor of Leipzig (1808—1879), in his "Lehrbücher" respectively for Harmony (1853), Single and Double Counterpoint (1872), and Fugue (1859). All these three into English by Franklin Taylor (1864, 1878, and 1874). An immense number of German editions. Richter's counterpoint-instruction is Fux philosophized, and a good deal modernized, i. e. brought to a new standard of taste. The first species admits in chord-material those crucial things triad-second-inversions, and all sevenths prepared and resolved; and is in method barely distinguishable from harmony teaching. In figuration, he admits the chromatic scale. In canto fermo he allows non-equal notes. He works backwards from 4 parts to 2. All this is contra-Fuxian. His contracted scheme of orders is un-essential. His free-part-writing chapters interspersed with canto-fermo-counterpoints chapter decidedly confuse the scheme. The compromise of all this is obvious. The work has had some vogue in England, but has always been treated as an exotic. Following E. F. Richter's course, but perhaps better organized and certainly more matter-of-fact, was that of Salomon Jadassohn (1831—1902) of Leipzig, viz. Harmony, Counterpoint, Canon and Fugue, Form, Instrumention, 1883—1889; like Richter's, his counterpoint works backwards from 4 to 2 parts. Jadassohn's books have been translated into English by various hands, and are better known in America than in England.

If the above be a correct bird's-eye view as to continental movements, and nothing more ambitious is aimed at, then turning to England it is evident that XIX century England (with its Royal Academy founded in 1823) followed the lead of its nearest neighbour France, and not that of Germany. Here as in France, that is to say, Harmony and Counterpoint were taught, in two distinct class rooms, and the latter was on the plain Fuxian system, scarcely modernized. Yet there is a great reservation. England of the early-Victorian and mid-Victorian period underwent a severe attack of the "root" alias "generator" fever, which seems to visit different countries in turn. Remarks on this were made at IV, 38, Oct. 1902, and VII, 295, April 1906. Music is a marvellous array of concurrent sound-vibrations, having certain effects on men's senses, emotions, etc. As, con-

Digitized by Google

joined with its aesthetic fascination, it involves also highly interesting considerations of the properties of numbers and of physical if not physiological laws, it has been an irresistible magnet to many minds, in the direction of trying to give to it a philosophical science. Nevertheless the success has been small. The Berlin natural philosopher H. L. F. Helmholtz (1821—1894), whom we may fortunately claim as in large part English, has probably (though he has had quasi-successors in the Livonian A. J. von Oettingen, b. 1836, and the Bohemian O. Hostinsky, b. 1847) summed up all that is so far and for the present purpose philosophically valid. We know 5 things. (a) A tone gets hold of the mind in a persistent manner and gives the" sense of tonality"; this has been realized more and more with the growth of concurrent many-toned music; its philosophical explanation is still imperfect, but see Z. VII, 343, May 1906. (b) Simplicity of vibration-ratio and avoidance of beats give the clue to the so-called interval-consonance and interval-dissonance; the first-named has been known since the time of the ancient Egyptians. (c) The law of compound-vibration by sum and aliquot-part lies at the bottom of sound-quality, regulates the sounding powers of tubes, and (whether by actual presentation in the former case or constructive presentation in the latter case) shows a phenomenon, the Harmonic Chord, of which the lower (slower vibrational) segment is the exact counterpart of an extended "major triad" as used in music; this has been known since the time of Mersenne, 1588—1648. (d) It is a matter of observation that the bass (slowest-vibrational) note of a chord is by far the most powerful factor in determining its effect on the senses; for if retaining that bass any higher note is removed or at any rate shifted octave-wise the impression remains much the same, whereas if that bass is shifted octave-wise so as to be no longer the bass the impression produced is very radically different. (e) The first 3 of these heads are bound up with one and the same set of properties of numbers, and are so interdependent. —— Now when (always positing the equivalence of "octaves", for which there can be assigned philosophical grounds) Rameau in 1722 said that the two "inversions" of the three-note major triad which contain just the same notes altered octave-wise had the original bass for their "fundamental", he was philosophically within his rights; for is not the type major-triad an omnipresent feature in nature, always in fact buzzing in our ears? When writers did the same by the four-note "dominant 7th", they were on weaker ground, for that chord is not really exemplified in the Harmonic Chord, and they were merely pursuing a procedure because it had already been started. When writers got into the region of other chords, and finally of chromatic chords, the matter became more and more unphilosophical, and in the end ridiculous (see below as to Day). As to very modern writers who have developed an idea of Zarlino's (1517—1590) about the minor triad; have relied on the fact that reckoning downwards from its fifth, and substituting in the vibration a multiplied series for the corresponding aliquot-part series, the notes of the minor triad are produced; and have assigned that as the philosophic basis of the minor triad, — two remarks can be made on these. In the first place they cut themselves off from the Harmonic Chord (head "c" above), there being no really objective fact in nature representing the minor triad, and they are relying merely on the abstract properties of numbers; in the second place they have the observed fact "d" right against them. Time alone can show whether there is any-

Digitized by Google

thing philosophical-practical in what they have written; at present the evidence is to the contrary (cf. Herbert Westerby's paper on the "Dual Theory", Musical Association, 9th December 1902). —— The laws then other than empirical, the natural laws, which govern concerted music, have as yet almost wholly baffled scientific analysis; and what is known is little more than a pin-prick through a dark blind. When perfervid minds have seized hold of the Harmonic Chord phenomena (head "c" above), and have "derived" thence all the chords of music, — have in the special language of their process discovered in it a paraphernalia of "roots" and "generators", — they have gone outside of philosophical science altogether, and have been led away by what is after all only a very partial analogy. Analogy is barely explanation, and is never causation. Indeed it is not too much to say that the "root" and "generator" literature of the early-Victorian and mid-Victorian period shows men dealing with a matter quite beyond their mental powers, and producing a mountain of nonsense-writing which is almost unequalled in any department of thought claiming to be at all scientific. Cf. F. Niecks at Sammelbände IV, 586, in "Foundations of Harmony". —— These things would have been immaterial, if kept out of the class-room. But that is just what did not happen. The prime elements of music remain for musicians practically the same as they were two centuries ago; the figures of "thorough-bass" remain the best available short-hand, and musicians still think in six-threes, four-twos, and so forth. Nevertheless in the above-named period all this was voted too dull and simple, and professors (consequently their pupils) gave themselves up to the excitements of the Harmonic Chord, and to interminable wrangles over different "systems" of harmony thence taken. In the pre-occupation, counterpoint was comparatively neglected. In this way England, though following France, fell behind her.

A young homoeopathic doctor, *Alfred Day* (1810—1849), was the best example of the pseudo-ratiocination above-named, and carried it out to the most extreme lengths. There is no word of philosophy in the "system" issued by him to show why the assumption should be made, but it is assumed throughout, that every chord used in music must be "derived" from the Harmonic Chord. Take as illustration his crowning example of the German-6th chord; say that on A flat in the key of C. The characteristic notes then here may for the sake of the argument be taken as A flat and E flat. Now the 17th aliquot-part vibration in the Harmonic Chord on the dominant G is a wholly insignificant and imperceptible A flat note in the 5th octave above G; but if this is imagined as brought three octaves lower it will stand as the minor 9th from G; therefore this insignificant partial is the "origin" of the A flat in the chord in question; therefore G the dominant is the "root" of the same. Similarly E flat will find an "origin" in the imperceptible 17th aliquot-part vibration of D the supertonic, and a "root" in the D itself. Therefore altogether the German-6th chord in any key has two "roots", or a "double root", dominant and supertonic. Laputa never conceived any reasoning like this. Furthermore Day's "system" substituted an unworkable letter-method A—N for the plain figure-thoroughbass, called on violinists to alter their stopping, and prohibited composers from using certain chords hitherto used by them. All this in the name of "roots"! George Alexander *Macfarren* (1813—1887), a sound composer of the period, and then a Professor at the Royal Academy, was most foolishly led away by this

Digitized by Google

semi-scientific scientist and amateur musician, and joined with him in preparing and issuing his book (Treatise on Harmony, London, Harrison, pp. 224, Royal 8vo, 1845). Macfarren came back to the same in his own Harmony Rudiments (1860) and Lectures (1867). The influence of the movement lasted in full force (Macfarren was all his life in the Royal Academy, and was made Principal in 1876) some 40 years. In the last quarter-century "Harmony" books have of course multiplied, each teacher liking his own particular way of pushing through the maze. In these the Harmonic Chord has gone considerably into the background, and though the writers have taken over the legacy of the "roots" (some more, some less), this has been done for the most part blindly, and assuming the "roots" to be established matters of fact. The general tendency has been for English "Harmony" manuals to revert to their original functions of empirical exposition of chord-material and empirical instruction as to chord-handling. As far as "roots" are still talked about, they may be given the benefit of the doubt, and considered to be artificial methods of classification on paper, and in that sense they can do no harm, possibly can do a little good. Let this conclude the notices of the "Harmony" branch of the subject.

The interest in Counterpoint which in early-Victorian and mid-Victorian times in England was mostly in abeyance, — the only instruction-books being translations from Albrechtsberger, Fétis and Cherubini, — was revived in the last 30 years of the XIX century; and if there were no violent oscillations in this country such as shown in the Marx to Richter period in Germany, still writers and teachers here found means to differ very considerably.

To the musical baronet, Frederick Arthur Gore *Ouseley* (1825—1889) belongs the credit of producing the first complete indigenous instruction-work on the subject. In 1869, as Oxford Professor of Music, he published a "Counterpoint" at the Oxford University Press; this is founded exactly on Cherubini, and is commendably short and matter-of-fact; there is no attempt to diverge into anything chromatic or of the nature of "free-style".

In 1878 Sir Frederick *Bridge* (b. 1844) published a "Counterpoint" as one of Novello's Primers. He had from Sir John Goss (1800—1880), organist of St. Paul's, various exercises done by Thomas Attwood (1765—1838) under Mozart. The manual is nearly as strict as Ouseley. It admits modulation to nearly related keys, but there are no chromatics. In 1901 a small chapter was added, substituting a "chorale" tune for ordinary canto fermo, with slight increase of freedom in other parts.

In 1879 G. A. *Macfarren*, then Principal of the Royal Academy and Professor of Music at Cambridge, published his "Counterpoint, a practical course of study" at the Cambridge University Press. This has several peculiarities. He would teach counterpoint before harmony; if this could be enforced, it is probably desirable, but mixing up theoretical acoustics with rule-of-thumb counterpoint he certainly confuses his own scheme. He is very hostile to church modes, saying that they "held back for ages the progress of music", and warning the student to "shun their difficulties and delusions"; this seems an extraordinarily narrow view for a University Professor to take; probably his "root" researches made him unsympathetic to anything which yielded no results in that direction. His final chapter XVII is on the "modern free style"; the few odd suggestions here given may be useful, but,

Digitized by Google

as there is no fixed-part of any sort suggested, this is no longer counterpoint; the author could not attempt to teach the whole of general composition in a dozen pages, and it does not appear what good such a chapter could do. In the body of the work there are many eccentricities in the way of prohibition and permission.

In 1882 William Smyth *Rockstro* (really Rackstraw, 1823—1895) a hard-working musical investigator and patient historian, published with Cocks an excellent "Rules of Counterpoint", in defence of keeping the counterpoint study in its pristine condition and pristine strength. It is founded on Fux and Albrechtsberger, and he observes that Beethoven wrote 245 exercises on Fux texts and 263 on Albrechtsberger texts. It is of course purely diatonic. Though the body of the book fully recognizes the modern major and minor scales, he ends by a special section keeping the canti fermi and the counterpoints within the 6, alias 12, ancient "modes" (say XIII—XVI centuries). This means that all the parts are so to speak on "white notes", except in penultimate chord (sharpened leading note or B flat), ultimate note (tierce de Picardie), and occasional B flat to avoid tritonus. That a composer's view is enlarged, not cramped, by having an assortment of scales instead of only two, is obvious. This book has nothing to do with "free-style".

In 1890 Ebenezer *Prout* (b. 1835) published with Augener, as one volume of a complete theory course, his "Counterpoint strict and free", this last word being for the first time brought into Title. The treatment of the whole is individual. The first 40 pages are matter usually considered to belong to harmony-teaching. The next 124 pages are strict counterpoint (half of it for two-part) very much in the regular style, — i.e. only triads and first inversions, — but rules independently treated; a vein of Harmony runs through the whole, e.g. the exercises are figured for "roots". There are 16 pages for "free" counterpoint on a canto fermo, with modernisms as to harmony contained. The last 50 pages, on Cadences, Harmonizing melodies, and Practical modern applications, belong to what is usually classed as general composition and not counterpoint.

In 1898 and 1900 Charles W. *Pearce* (b. 1856, see V, 488, August 1904), published with Vincent two small books, a "Student's Counterpoint" and a "Composer's Counterpoint" respectively. The former is the usual "strict counterpoint", compared by him to plane geometry. The latter is a bold attempt to classify general composition; for diatonic equal-note canto fermo it substitutes "any previously written theme or subject in single-notes"; it uses unprepared discords and any harmony; it modulates; it uses instrumental compass as well as vocal; it includes imitation, canon and fugue; it discusses "consecutives" from the most modern point of view. In a small space it is not possible to follow the ramifications of this undeniably clever brochure. It begins by the bye with "modal counterpoint", which seems; chronologically and as to the book-scheme, to be out of the picture. Both these books are figured all through for roots.

In 1903 Stewart *Macpherson* (b. 1865) published with Joseph Williams a "Practical Counterpoint", a concise treatise illustrative of the strict and free style, a well thought-out and independently worked book of some dimensions. There are 92 pages on usual "strict counterpoint", then 42 pages on "free-style". The latter is still diatonic, still has a fixed-part, and still

Digitized by Google

proceeds through the 5 species; but it includes six-fours, dominant 7ths and inversions, added 6ths, etc. Then 33 pages of composition-examples from the masters. "Harmony" considerations run through the whole work. The whole is figured, but by thoroughbass not root-notation. In a 1907 edition author adds as experiment dominant 7ths, and cadential six-fours in 3-part and 4-part strict counterpoint.

In 1907 Charles Herbert *Kitson* of Leicester has published with the Oxford University Press an "Art of Counterpoint and its application as a decorative principle". This is half a study on Palestrina actual counterpoint, half an instruction-book. Being on very original lines it requires a separate review.

As to the currency of instruction-books, no large examining-body here (cf. VIII, 45, Nov. 1906), and neither of the great London music-schools, prescribes any book. Nevertheless certain influences are, whether of accident or by intention, established in certain different quarters. Practically in Counterpoint, Macpherson's book stands for the Royal Academy, Bridge's for the Royal College, Prout's for the Guildhall School. Special features of Stanford's composition-teaching are modal strict counterpoint after the Rockstro idea (see above), and, in free-style, variations on a theme.

The survey here given will have enabled the reader to gain a general insight into the subject, as applicable to this country. —— English Harmony-books have passed through a fever of mathematical and probably in the main fictitious philosophy, which is at any rate useless to the musician. On the other hand, having cooled down, they are now as practical as those of any other country. It would be well if they were still smaller in bulk, and kept more to the point; for what is wanted is nothing but a small condensed instructory text on matters of universal consent, with plenty of exercise-themes. Horace observes: — "Quidquid praecipies esto brevis, ut cito dicta Percipiant animi dociles teneantque fideles; Omne supervacuum pleno de pectore manat". Pupils stuffed with superfluous matter are gorged, and learn nothing. —— As to Counterpoint, it has been said that England holds on to Fuxian methods longer than any other country. Meant as a reproach, that is an encomium; as will be seen one day from the results of the present renaissance-school of English composition. In the ordering of this study, perusal of the present survey will leave no doubt as to what is held to be the moral to be deduced from it. Undoubtedly since Macfarren's book, and except only for one protest made immediately thereafter, there has been a steady tendency towards both impregnating Counterpoint with harmony-considerations and overlaying it with "free-style" practice. But both are held to be undesirable. Teachers should do one thing at a time. Strict counterpoint on the canto fermo diatonic method should be strict counterpoint, inculcating fundamentals as true now as ever on a method as sound now as ever. Rockstro, though no great musician, was absolutely right on that point. "Free-style" on the other side means the whole range of composition, throwing aside the canto fermo crutch, and having a perfectly uncertain definition as to antiquity and modernity. As such, let it keep its own ground; for its very illimitability makes it a thoroughly inconvenient intruder. Horace comes in again with his, "Humano capiti cervicem pictor equinam Jungere si velit, et varias inducere plumas Undique collatis membris,

Digitized by Google

ut turpiter etc." The pupil who has stiffened his muscles in the gymnasium, will pass on to the composition-master, who will teach him "free-style" according to his own and the pupil's lights. For that there is practically no book. Possibly need not be.

The sum-total of the matter then is that there should be in instruction three distinct stages, harmony, strict counterpoint, and general composition. Any attempt to mix these up crowds the brain and puts back the pupil.

Der Schlüssel der altbyzantinischen Neumenschrift.

Meine Hoffnung, daß die endlich gelungene Lösung der Rätsel der spätbyzantinischen Neumenschrift auf Grund der Metrophonie der Papadiken (Sammelbände der IMG. IX, 1, 1907) auch zum Verständnis der älteren zeichenärmeren Notierungen der griechischen Kirchengesänge führen könne, bestätigt sich. Zwar haben die denselben mit der Notierung des Johannes Kukuzeles gemeinsamen Zeichen keineswegs sämtlich die gleiche Bedeutung hier wie dort, und finden sich dafür einige stärkere Berührungen mit der abendländischen Neumenschrift: aber gerade die so lange die Forscher irre führenden, nicht für die Intervallansätze des Fortgangs zählenden Nachschlagetöne spielen in den älteren Notierungen eine noch viel größere Rolle, so daß auch meine Vermutung, daß in ihnen Gewohnheiten der antiken griechischen Musik des Virtuosenzeitalters sich fortsetzen, sehr an Wahrscheinlichkeit gewinnt. Mit, soweit ich bis jetzt urteilen kann, ganz vereinzelten Ausnahmskombinationen wird sogar in den altbyzantinischen Notierungen radikal nach allen Melismen nicht von deren Schlußtone, sondern von ihrem Anfangstone aus weiter gezählt.

Auf Veranlassung von Prof. Karl Krumbacher sandte mir Herr Dr. Paul Maas in München eine Anzahl Photos von Teilen älterer Handschriften, darunter vier Seiten aus dem um 1100 anzusetzenden Cod. Coislinianus 220 mit Osterhirmen des Johannes Damascenus. Wenn auch die Melodien schwerlich auf diesen zurückgehen, so sind sie doch auf alle Fälle so alt wie der Kodex. Wir sind also wieder ein gut Stück weiter, wenn wir sie lesen können. Ich kann mich diesmal kurz fassen, da die Verhältnisse ganz erheblich einfacher liegen, als bei der Notierung des Kukuzeles. So raffinierte Unterscheidungen je nach der räumlichen Disposition der Zeichen wie die letztere, kennen die älteren Notierungen nicht; es gibt weder σώματα, die Schritte der πνεύματα zerlegen, noch spielt die Unterscheidung von Übereinanderstellung und Nebeneinanderstellung eine ähnliche Rolle wie in den Papadiken. Übereinanderstellungen von Intervallzeichen zur Gewinnung von Zeichen für größere Schritte existieren nur in sehr kleiner Zahl. Mit der Bestimmung der Intervallbedeutung der einzelnen Zeichen ist tatsächlich so ziemlich alles klargestellt. Zeichen für die rhythmischen Verhältnisse (Lage im Takt) fehlen vollständig, und es stellt sich heraus, daß in der Tat Kukuzeles mit den großen Hypostasen eigentlich eine Art glossierender Parallelnotierung der zugrunde liegenden Notierung der Einzelschritte hinzugefügt hat, indem er kleinere oder größere Gruppen von Tönen durch chironomische Zeichen zu Einheiten zusammenfaßte. Die Urelemente aller chironomischen Tonbewegungszeichen finden wir aber in viel reinerer Gestalt vor als in der Notierung des Kukuzeles, wo ja einer der seltsamsten Widersprüche ist, daß der Steilstrich

Digitized by Google

nach rechts (Akut ′) eine steigende Sekunde und der Steilstrich nach links (Gravis ˋ) eine steigende Terz statt eine fallende Sekunde bedeutet. Hier ist alles einfach und logisch; der Akut bedeutet eine steigende, der Gravis eine fallende Sekunde, die Verdoppelung des Zeichens verdoppelt das Intervall;

′ steigende Sekunde,
″ steigende Terz,
ˋ fallende Sekunde,
ˋˋ fallende Terz.

Da aber bei dem starken Überwiegen der Sekundschritte das Auge leicht sich verirren würde, wenn alle Sekundschritte mit ′ und ˋ bezeichnet wären, so haben auch die älteren Notierungen bereits ähnlich wie die späteren eine Anzahl synonymer Zeichen, die im bunten Wechsel gebraucht werden. Zur Bezeichnung der steigenden Sekunde dient auch eine mit hakenförmigem Druckansatz links beginnende, rechts aufsteigende, dem Bogen über dem geschriebenen u ähnliche Kurve oder ein nach oben oder nach rechts offener, kurzer Winkel, für die nachschlagende Obersekunde auch ein einfacher Punkt, für die fallende Sekunde ein kurzer, nach links offener Winkel:

⌣ steigende Sekunde,
˅ » »
˂ »
· » » (nur nachschlagend),
) fallende Sekunde.

Auch das Ison (Unisono), das ja so sehr oft gehäuft nacheinander vorkommt, hat außer der mit der späteren übereinstimmenden Form ein Parallelzeichen, nämlich den in den Papadiken als Oligon eine steigende Sekunde bedeutenden Horizontalstrich ohne den vertikalen Druckansatz:

⌙ Tonwiederholung (unisono),
— » » .

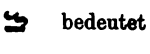
Die noch ergänzend zu nennenden weiteren Intervallzeichen sind zum kleinsten Teil einfache; die kombinierten aber sind nach dem gesagten leicht verständlich:

⸝ steigende Terz, wahrscheinlich aufgelöst in zwei Sekundschritte, aber als Terz zählend,
·· » » (nur nachschlagend),
∩ fallende Terz,
⁀ » »
⁓ » »
ᔕ steigende Quarte, anfgelöst in Sekundschritt und Terzschritt, aber als Quarte zählend,
⸝ » » , aufgelöst in drei Sekundschritte, als Quarte zählend,
⌡ steigende Quinte,
ᔓ fallende Quarte,
⁀ » Quinte.

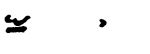
Überwiegen schon in diesen einfachen Intervallzeichen direkt anschauliche Elemente, so mehren sich dieselben in den Zeichenkombinationen und chiro-

Digitized by Google

nomischen Zeichen für mehrere Schritte (Verzierungen), in denen die Ähnlichkeit mit der abendländischen Neumenschrift sehr auffällig wird. Letztere erscheinen meist über dem Ison:

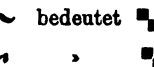


bedeutet (im Einklang ansetzend),

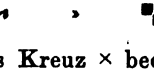


» (» » »).

Mit der Obersekunde beginnen dagegen:



bedeutet (mit Obersekunde beginnend),



» (» » »).

Ein liegendes Kreuz × bedeutet nicht wie in den Papadiken die fallende Quinte (Chamile), sondern eine fallende und eine steigende Sekunde (Verwendung von ˃ und ˅) z. B. nach *c*: *h c*.

Dasselbe ist besonders häufig nach der fallenden Sekunde, die es mit einem Mordent verziert (nach *c*: *h a h*).

Von den sonstigen Zeichenkombinationen seien nur noch einige speziell angeführt, die leicht irre leiten können:

Verzierung der Oberterz mit einem Mordent (nach *c*: *e d e*),

bedeutet (der erste Ton zählt für den Fortgang),

Oberterz mit weiterer Steigung um eine Stufe, (nur die Terz zählt für den Fortgang).

Die einzigen mir bis jetzt bekannten Fälle, daß der letzte Ton eines Melisma als zählende Fortschreitung des ersten verstanden werden muß, sind:

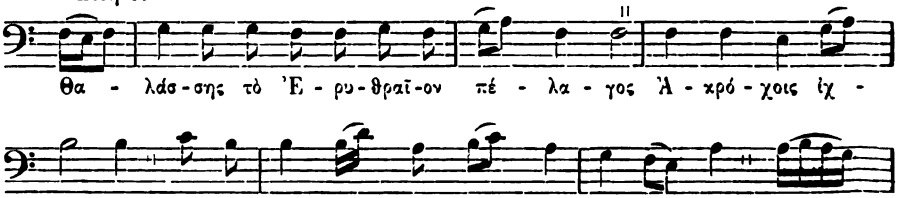
bedeutet: Einklang-Oberterz und dann Obersekunde des Anfangstons, mit Weiterzählen von dieser aus, z. B. *c e d*.

bedeutet: Einklang, Oberterz und dann zwei steigende Sekunden vom Anfangstone aus, welche für den Fortgang zählen (z. B. *c e d e*).

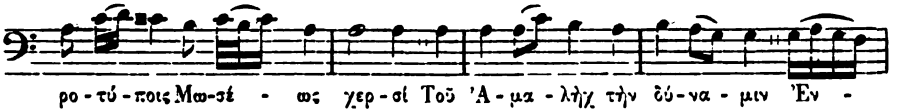
Das mag einstweilen zur Orientierung genügen. Ein paar kleine Beispiele mögen nun zeigen, was bei dieser Deutung der Notierung herauskommt. Es sind Stücke aus einem Osterkanon des Johannes Damascenus; dieselben stehen im Tetrartus (Mixolydisch, Finalis *g*). Die Verwandtschaft mit den erhaltenen Resten altgriechischer Hymnen (Mesomedes) ist in manchen Wendungen frappant.

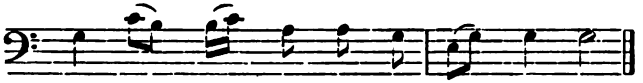
Ἀκολουθία ἀναστάσιμος ἸΩ̃Ἀ.ἦχ.δ΄. (Cod. Coislinianus 220, fol. 3.)

Ὠιδὴ ά.

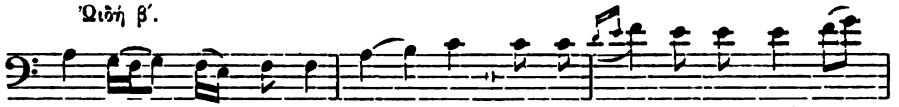


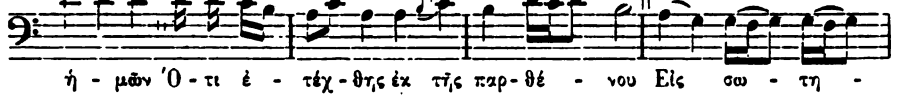
Digitized by Google

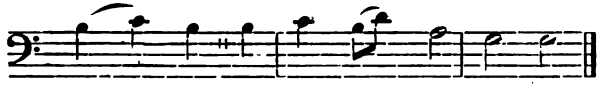




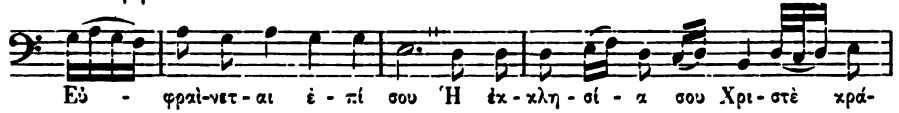
'Ωιδή β'.

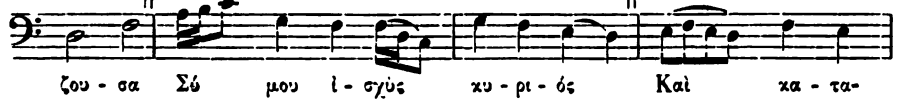


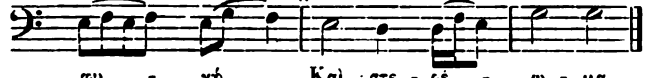




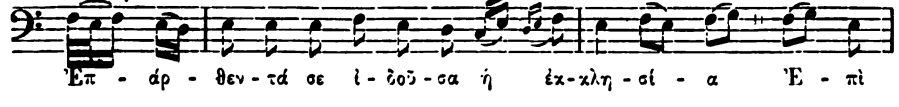
'Ωιδή γ'.

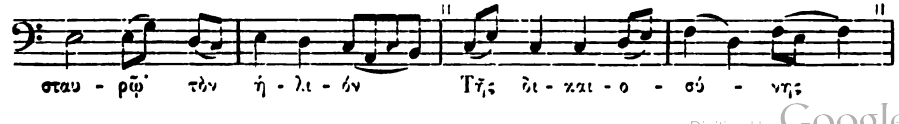




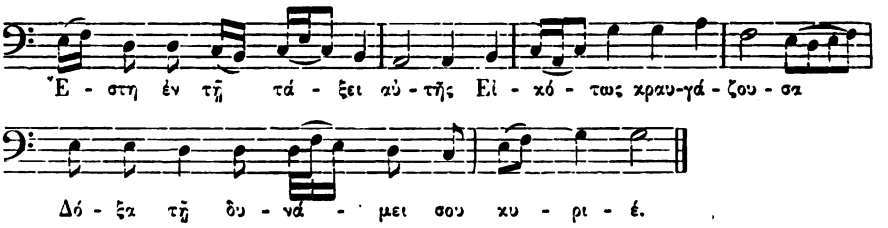


'Ωιδή δ.

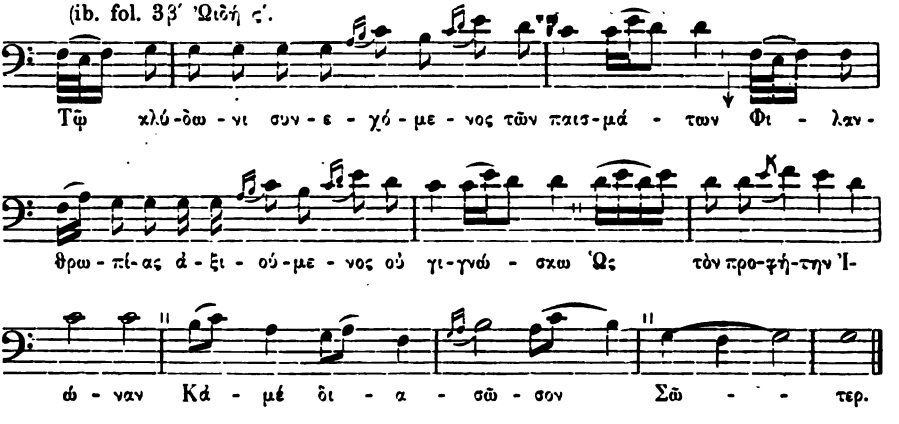




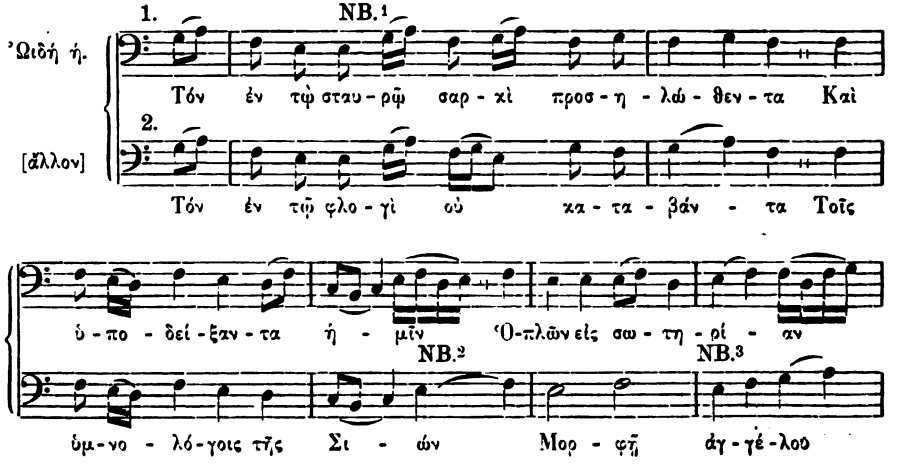
Digitized by Google



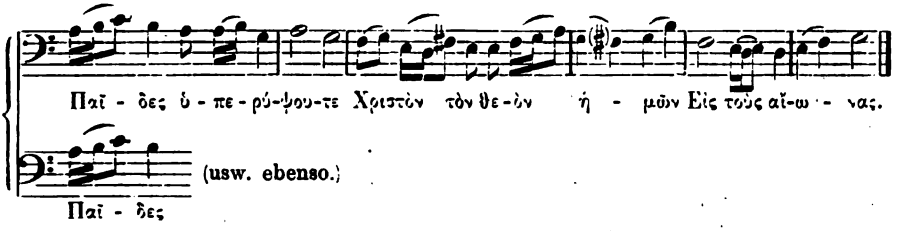
Sehr merkwürdig ist das Τῷ κλύδωνι mit seinen völlig gleich gebildeten zwei ersten Zeilen; im Original weist am Schluß der ersten Zeile ein Pfeil darauf hin, daß nicht vom Schlußtone aus weiter gerechnet, sondern wieder eine Quinte tiefer von der Finalis *g* aus gezählt wird (!).



Sehr wichtig für die Erkenntnis des Wesens der Notierung sind Fälle wie der folgende, wo eine Ode mit zweierlei Text notiert ist. Leider erweist dieselbe aber auch, daß die Tonzeichen ein paar Fehler enthalten (bei NB. 1 und NB. 2 $\overline{\pi}$ statt $\overline{\pi}$, bei NB. 3 $>$ statt $\geq$).



Digitized by Google



Für die noch ältere Notierungsweise des um 1000 geschriebenen *Cod. Laur. B.* 32 (Athos), aus welchem mir Herr Dr. P. Maas sechs photographierte Seiten zur Verfügung stellte, gilt derselbe Schlüssel; nur fehlt dieser wahrscheinlich noch weiter zurückreichenden Notierung gänzlich das Ison und gilt wie in den Notierungen der beiden delphischen Hymnen aus dem 2. Jahrhundert v. Chr. über jeder unbezeichneten Silbe der vorausgehende Ton als wiederholt, bezw. über der Anfangssilbe der Finalton, und wo Zeichen dem Vokal nachgesetzt sind, ebenfalls die Tonwiederholung als vorausgehend. Die Zeichen sind übrigens vollständig dieselben. Ein paar Proben gebe ich ein andermal. Das Problem der byzantinischen Notierungen aber darf nunmehr als wirklich gelöst angesehen werden.

Leipzig. **Hugo Riemann.**

Muffat's "Componimenti".

In connection with that excellent volume of harpsichord music, the "Componimenti Musicali" of August Gottlieb Muffat (1690—1770), published at Augsburg without date on the title, Percy Robinson of Manchester supplies a note, from which extract may be made under two heads: —— (a) Towards fixing the exact *date of the publication.* Chrysander devoted a "Supplement" of the Händel-Gesellschaft edition with its Preface (Z. IX, 75) to showing that 18 of these pieces yielded to Handel 30 "borrowings", not only in "Ode for St. Cecilia's Day" (1739), but also to some extent in later works such as Judas (1747), Joshua (1747), Solomon (1748), and Theodora (1749). These facts, coupled with Chapter I of Sedley Taylor's "Indebtedness of Handel" (Z. IX, 73) which exhibits Handel at work through his commonplace book, and with Handel's ascertained procedure in numberless other cases, show that he borrowed from Muffat and not vice-versâ. Chrysander on biographical grounds came to the conclusion that the date lay within the period 1735 to 1738. Robinson on grounds of political history narrows the date down to the end of that period. If that is so, Handel must have had a copy sent to him from Germany as soon as it came out, and then and there applied it. —— (b) To show that one of the Muffat pieces, a Chaconne (pp. 93 – 105 of the Augsburg edition) has of express intention *the same ground-bass* as Handel's previously published and now well-known Chaconne in G with 62 variations. This would be very natural. The bass is equal notes, G, F sharp, E, D, B, C, D, G. Note however that Muffat merged the initial and final G-bars in one, making thus a 7-bar rhythm, and giving his long-continued "ground" a very individual character. These solo Chaconnes present from the point of view of performance a relief to the older "grounds" for two performers, where one unfortunate person had

Digitized by Google

to play nothing but the re-iterated bass. As to the apotheosis of the "ground" in Brahms's 4th symphony, the bass players have no knowledge that it is one.

(a) "The original edition of A. G. Muffat's 'Componimenti Musicali' unfortunately bears no date, and we are left to determine the year of publication on other grounds. 1727 was the year suggested by C. F. Pohl of Vienna (Grove's Dictionary; both editions), but his reasons were not given. Chrysander, on the other hand, in his republication, suggested a later date, circa 1735. Muffat, he argued, writes of having applied himself to music per trent' anni continui' 'sotta la condotta' of the celebrated Fux. Since Muffat was born in 1790, and his father spent his last years at Passau, dying there in 1704, Fux's instructions could not have commenced before 1705, thirty years from which would bring us to 1735. Here is a very strong argument; the general correctness of the conclusion moreover may be proved through an indication in the title-page of the work itself.

"Muffat styles himself maestro di cembalo 'D'Ambidue Le Serenissime Arci-Duchesse Regnanti, e Parimente Di Sua Altezza Reale Duca di Lorena e Gran Duca di Toscana'. Here, then, Francis, Duke of Lorraine, who married Maria Theresa in 1736, is styled 'Grand Duke of Tuscany'. But the previous Grand Duke, Gastone, the last of the Medici, did not die until July 1737. Nor was it until October 1735, at the preliminary treaty of Vienna, that the reversion of Tuscany, previously assigned to Don Carlos, was given to Duke Francis in exchange for the cession of Lorraine to France. The Duke strongly objected to this arrangement, but was told that Maria Theresa's hand depended on his acceptance. 'Point de cession, point d'Archiduchesse'. The 'Componimenti', then were certainly published after October 1735, and, unless there was some highly unlikely anticipation on the part of Muffat, July 1737, is the earliest possible date.

"The latest possible date, on the other hand, is the end of 1740; for the Emperor, Charles VI, to whom the work is dedicated, died in October of that year. There are strong indications, moreover, that Handel was acquainted with the work in September 1739, since themes in his 'St. Cecilia' Ode have analogues in the 'Componimenti' — on the frontispiece of which, by the bye, St. Cecilia is the prominent figure."

(b) "There is a parallel between the 'Componimenti' and Handel's second set of 'Pieces de Clavecin', published 1733, which is worth noting. Handel's last number is a chaconne in G, with 62 variations; Muffat's last number a chaconne in G, with 38 variations, on practically the same ground (the 'Welsh' ground), and with some similarity in the opening melody. As Handel's Suites were well known, and reprinted apparently by Leclerc at Paris in 1736, and as Muffat is known to have possessed Handel's Suites — though this may perhaps only apply to the first set — it seems fairly safe to conclude that the parallel is not accidental, and that Muffat had some idea of competing with Handel. The Maestro di Cembalo of the Princesses at Vienna might very properly display his skill in comparison with that of the teacher of the Princesses in London."

Mozart's siebentes Violinkonzert[1]).

Wie sehr Prof. A. Kopfermann recht hatte, mit der Herausgabe dieses, seit 1878 auf der Berliner Kgl. Bibliothek befindlichen Konzertes vorsichtig zu sein, sieht man an einer Anzahl Stimmen[2]), die sich der Echtheit und — teilweise wohl infolgedessen — dem Wert des Werkes gegenüber mehr oder weniger skeptisch verhalten. Denn

1) Mozart, 7. Violinkonzert D dur. Zum erstenmal (1907) hrsg. von Albert Kopfermann, Leipzig, Breitkopf & Härtel. Part. ℳ 9.—.

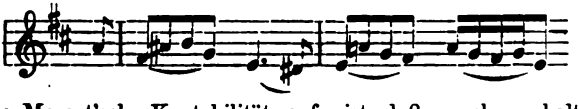
2) Signale f. d. musikal. Welt, Nr. 62.

Digitized by Google

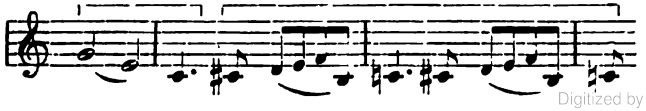
die äußeren Gründe für seine Echtheit stützen sich fast einzig auf Nachweise, die die Abschrift des französischen Besitzers des Konzertes nach dem verschollenen Autograph bringt. Dieses sei ehemals im Besitze Habeneck's gewesen (s. Köchel's Verzeichnis der Werke Mozart's unter 271a, 2. Auflage), Eugene Sauzay habe für Baillot (diese näheren Angaben sind Prof. Ernst Lewicki-Dresden zu verdanken, der als erster das Konzert in der 2. Auflage von Köchel's Verzeichnis angezeigt fand, und überhaupt den Stein ins Rollen brachte, so daß er ganz besonders um die Herausgabe des Konzerts sich verdient gemacht hat) eine Abschrift von dem Autograph genommen, und diese Abschrift gelangte dann in den Besitz von Baillot's Enkel, Julien Sauzay, der diese bis auf den heutigen Tag als einen unveräußerlichen Privatschatz hütet. Die näheren Bezeichnungen lassen denn auch wohl darauf schließen, daß Sauzay wirklich das Autograph vorgelegen haben muß; denn die Angabe: *Concerto per il Violino di Wolfgango Amadeo Mozart Salisburgo li 16 di Lugio 1777* ist so frappant, d. h. entspricht so sehr andern autographen Überschriften Mozart's, läßt sich ferner mit seiner Biographie derart ohne weiteres in Zusammenhang bringen, daß an der Existenz des Autographs, dem einzig diese genauen Angaben entnommen werden konnten, nicht leicht zu zweifeln ist. Eigentümlicherweise hat Prof. Kopfermann diese bei Köchel sich findenden näheren Angaben seiner Partiturausgabe des Konzertes nicht beigegeben; sie hätten sicher ebenfalls überzeugend wirken können. Jedenfalls hielt Prof. Kopfermann nach Kenntnisnahme all' dieser äußeren Anzeichen für die Echtheit des Konzertes die Zeit gekommen, dieses der Öffentlichkeit zu übergeben.

Von Mozart existieren (das unechte in Esdur ausgenommen) im ganzen fünf Violinkonzerte, die alle aus dem gleichen Jahre, 1775 stammen. Es ist ja für Mozart nicht unwichtig, daß er ein neues Gebiet gleich mit einer Anzahl Werke bebaute. Betrachtet man denn auch die Konzerte, so läßt sich eine stetig aufsteigende Linie ohne weiteres verfolgen; das letzte in Adur ist nicht zufällig das beste und beliebteste geworden. Das neue Konzert ist nun $1^1/_2$ Jahre später komponiert; das Jahr 1776 hatte an Konzerten nur zwei für Klavier gebracht. Im Jahr 1777 geht unserem Werk das ganz bedeutende Esdur-Konzert für Klavier voraus (K. V. 271), doch ist es ein halbes Jahr vorher komponiert. Daß Mozart aber das Violinspiel um diese Zeit noch nicht liegen ließ, wissen wir, besonders von Mozart selbst, der von seiner Pariser Reise berichtet, daß er in München gespielt habe (Brief vom 8. Oktober 1777), als wenn er »der größte Geiger in ganz Europa wäre«.

Darüber zu streiten, ob das Konzert wirklich von Mozart sei, will mir nicht recht gelingen. In der ganzen Anlage, sowie der Thematik weist es so viele Mozart'sche Züge echtesten Schlages auf, daß man sich keinen Komponisten dieser Zeit, auch Haydn nicht, denken kann, der das Konzert geschrieben haben könnte. Vor allem ist der geradezu überquellende Reichtum an thematischen Elementen echt Mozartisch, d. h. paßt gerade für den jüngeren Mozart etwa bis zur Komposition des »Idomeneo«, von wann ab Mozart unbedingt etwas haushälterischer wird und ferner auch strenger zu verarbeiten beginnt. Im ersten Satz lassen sich über ein halbes Dutzend teilweise ganz ausgewachsener Themen nachweisen, von denen z. B. das mit kontrapunktischen Stimmen arbeitende Thema:



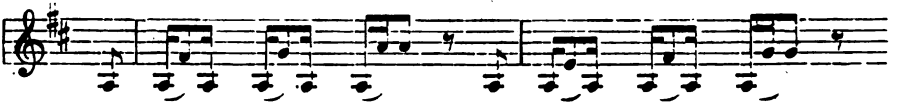
so prägnant die Mozart'sche Kantabilität, aufweist, daß es schwer halten dürfte, ein solches Thema ohne weiteres einem anderen Komponisten zuzusprechen. Vergessen möchte ich dabei nicht, daß gerade dieses Thema an ein »beglaubigtes« von Mozart gerade aus dieser Zeit erinnert, an das Gesangsthema in der Ouvertüre zu »*Les petits riens*«, (Paris 1778); die Rhythmik ist fast gleich:



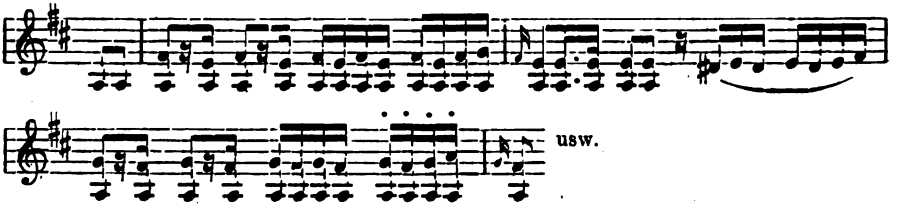
Digitized by Google

Man darf solche Zitate immerhin bringen, weil es sich um keine Allerweltsthemen, sondern um ausgeprägte »Individualitäten« handelt. Vielleicht darf man auch aussprechen, daß der erste Satz unseres Konzertes an den des ersten D dur-Konzertes (Nr. 2 K. V. 211) erinnert. Der Akkordanfang ist fast ganz gleich, was ja nichts sagen will, aber gleich setzen in beiden Konzerten nach dem männlichen, festlichen Anfang träumerische Triolenmotive ein, nur ist in dem neuen Konzert dieser gegensätzliche Charakter weit schöner, sinniger und »weiblicher« ausgedrückt als in dem früheren Jugendwerke. Geht man den ersten Satz dieses Konzertes systematisch durch, so kommt es einem fast vor, als hätte Mozart in dem späteren Konzert vielleicht bewußt auf das frühere zurückgegriffen und voll ausgestaltet, was dort noch etwa embryonenhaft dalag. Der Anfang und das Triolenmotiv wurden bereits erwähnt. Man halte noch etwa gegeneinander:

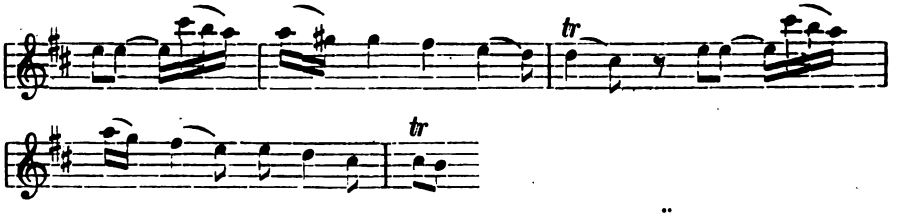
2. Konzert.



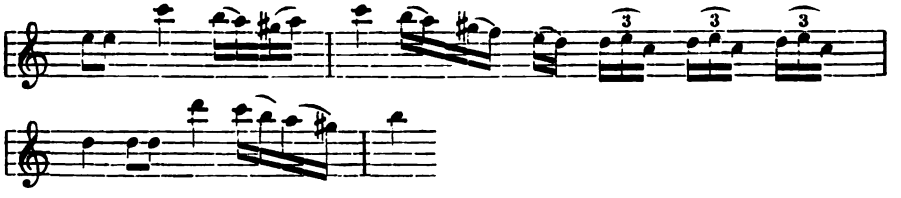
7. Konzert.



Das ist scheinbar etwas ganz verschiedenes, aber dennoch stellt sich das erste Thema nicht unwahrscheinlich als früheres Studium des zweiten, viel ausgewachseneren und schönern Themas heraus. Oder die Art, wie gerade das zweite Thema des zweiten Konzerts (Hörner und Oboen haben pausiert, setzen aber zum Ab- und Anschluß ein):



eintritt, hat mit der des zweiten Themas im 7. Konzert große Ähnlichkeit:

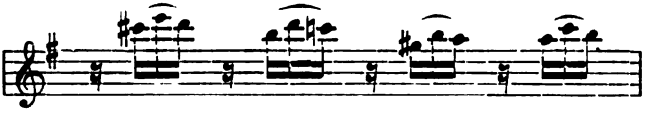


Das erste Thema mit seiner stereotypen Wiederkehr wird man kein im eigentlichen Sinne wohlgebildetes Thema nennen können, das zweite mit seinem leisen, aber immerhin vielleicht nicht zufälligen Anflug an das erste aber wohl. Nicht zu vergessen wäre vor allem der in beiden Konzerten in ganz ähnlicher Weise verwandte

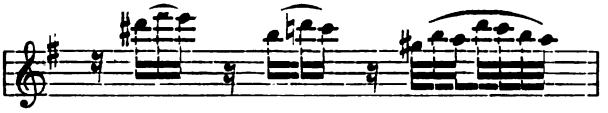
Digitized by Google

Rhythmus , der den Tuttis ihren Charakter aufprägt. Einige Stellen finden sich in beiden Konzerten beinahe wörtlich. Ebenso ist die Durchführung der Triolenmotive zu figurativen Zwecken beiden Konzerten gemeinsam.

Der bemerkenswerteste Satz im 7. Konzert ist der zweite in G dur und dies wegen seiner Anlage, die in keinem der anderen Violinkonzerte zu treffen ist. In allen anderen Konzerten wird das vom Orchester aufgestellte Hauptthema von der Solovioline wiederholt, hier aber nicht. Statt dessen thront sie, während das Thema vom Orchester gespielt wird, hoch über diesem, zwitschert und trillert, ergeht sich in feinen akkordischen Umspielungen, kurz, poetisiert über das Hauptthema in einer Weise, daß man einer der schönsten Eingebungen der neueren Konzertliteratur gegenübersteht. Man kennt diese Art der poetischen Variationen aus keinem andern Werk besser als aus dem G dur-Larghetto des Beethoven'schen Violinkonzertes, nur ist dieser einzige Satz völlig aus einem Thema entwickelt, während Mozart wieder gleich eine Anzahl Themen hervorschüttet. Und trotz allem könnte man als wahrscheinlich hinstellen, daß, wenn Beethoven einmal einen Einblick in das Mozart'sche Konzert hätte gewinnen können, er Anregungen zu der Anlage seines Larghetto aus diesem Satz erhalten haben könnte. Hier entscheidet nicht die Bedeutung, sondern die Idee der Anlage. Einige Stellen überraschen übrigens auch durch direkte Anklänge. Die so ausdrucksvollen, schwebenden Motive in Beethoven's Satz:

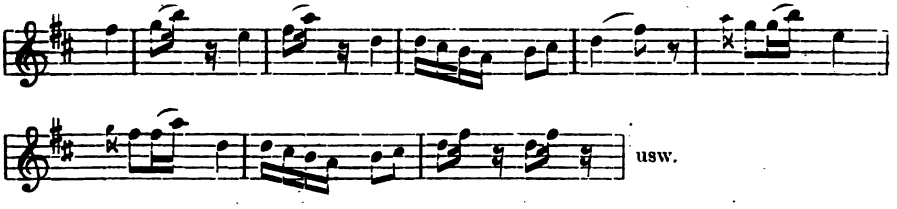


sind schon bei Mozart an dieser Stelle zu finden:



Man lege diese Reminiszenzen (es ließen sich noch weitere geben) nicht falsch aus; sie wären mit keiner Silbe erwähnt worden, wenn nicht die Anlage der Sätze Analogien aufweisen würde.

Der Schlußsatz ist besonders zweier Themen wegen interessant. Das eine hat schon Ernst Lewicki in dem letzten Heft der »Musik« (2. Novemberheft) als in der Musik zu dem Ballett »*Les petits riens*«, das fast gleichzeitig mit dem Konzert, von G. Göhler für den Konzertgebrauch bearbeitet, bei Breitkopf & Härtel erschienen ist nachgewiesen und damit, nebenbei bemerkt, einen Beweis für die Echtheit des Mozartschen Konzertes erbracht, der einzig die angeht, die das Konzert nicht als ein Mozartsches anerkennen wollen. Sicher hat Mozart das am Schlusse des Konzertes nochmals auftretende Thema:



wegen seiner prägnanten, fast pikanten Rhythmik und Volkstümlichkeit in das Ballett hier als Gavotte) aufgenommen. Lewicki fragt sich auch allen Ernstes, »ob diese volksliedmäßige Tanzmelodie etwa jener ‚Straßburger' sein könnte, den Leopold Mozart und Wolfgang in ihren Briefen vom 6. bzw. 23. Oktober 1777, also im Entstehungs-

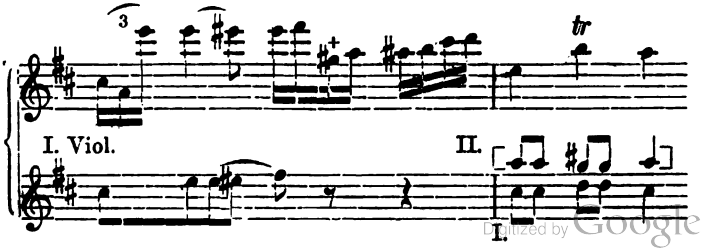
Digitized by Google

jahr unseres Konzertes, meinen, wenn sie von dem Konzert mit dem ‚Straßburger' oder kurz vom ‚Straßburger Konzert' sprechen, das Wolfgang in Augsburg, auf die Nacht beim Souper spielte.« Da Jahn unser Konzert nicht kannte, nahm er ein anderes an, das unter diesem »Straßburger Konzert« verstanden sein könnte. Doch ist es sehr gut möglich, daß darunter das unsrige zu verstehen ist, das Mozart, der $1^1/_2$ Jahre keine Violinkonzerte mehr geschrieben hatte, vielleicht für die Reise komponiert hat. Jedenfalls ist wichtig, daß sich das neue Konzert auch biographisch und chronologisch erklären läßt. Lewicki sagt indessen mit Recht: »Man müßte in Straßburg nach Volksmelodien aus dem 18. Jahrhundert suchen, um die Frage zu beantworten.«

Ein ganzer Mozart ist das kühne, herbe Thema in H moll, das mit Mozart'scher Plötzlichkeit hervorbrechend, dem fröhlichen Charakter des Satzes auf einmal eine ganz andere Wendung gibt. Von derartigen unversehens hervortretenden Stellen bei Mozart ist früher einmal (Ztschr. VII, S. 175) die Rede gewesen, hier genügt einzig noch zu sagen, daß ein im Charakter ähnlich geartetes Thema in dem ersten Satz (23. Takt) der 1779 komponierten F dur-Klaviersonate (K. V. 332) sich findet, ebenso unvermutet auftretend wie hier. Es sind Stellen, wie man sie in dieser Art so leicht außer bei Mozart nicht trifft.

All' diese Argumente sollen nicht dazu dienen, um Mozart's Autorschaft dieses Konzertes zu beweisen. Meiner Ansicht nach hätte man diese herausfinden müssen, selbst wenn nicht die geringste Beglaubigung vorgelegen hätte. Es ist zuviel typisch Mozart'sches in dem durchaus einheitlichen Konzert, als daß irgend ein anderer Komponist mit Wahrscheinlichkeit ausgespielt werden könnte. Wo Mozart von den übrigen Konzerten abweicht, wird man sich an den Mozart'schen Genius halten müssen, der in inspirierten Werken — und das Konzert gehört zu diesen — immer Neues, auch in der formellen Anlage, bringt. Keines der übrigen fünf Violinkonzerte ist formell dem anderen ganz gleich, Abweichungen vom Schema bringt fast jedes.

Überraschend ist in dem neuen Konzert einzig die den anderen Konzerten gegenüber gesteigerte Technik, vor allem die starke Ausnutzung der höchsten Lagen der Violine sowie auch die Dezimengänge (Oktaven finden sich schon im ersten Konzert). Zwar nützt schon das A dur-Konzert die hohe Lage in sehr starkem Masse aus, geht auch, wie übrigens auch das erste Konzert, vorübergehend über a^3 hinaus, aber das 7. Konzert geht doch ganz erheblich weiter. Zwar mochte Mozart in seinem Violinspiel während der $1^1/_2$ Jahre beträchtliche Fortschritte gemacht haben. Mir scheint es indessen als ziemlich wahrscheinlich, daß einige Stellen von Sauzay, vielleicht auch von Baillot (diesem wird man allerdings auf keinen Fall die ganz minderwertigen Kadenzen zutrauen dürfen) überarbeitet wurden. Die französische Geigerschule liebte die hohen Lagen der Geige sehr (Beethoven's Violinkonzert legt davon klassisches Zeugnis ab), auch die Triller in den höchsten Lagen. Die höchsten Stellen in dem Konzert finden sich fast regelmäßig bei Abschlüssen, und gerade diese wirkungsvoll zu steigern, sah ein Virtuos dieser Zeit für sein gutes Recht an. Diese Stellen, die man sich tatsächlich nicht recht bei Mozart erklären kann, lassen sich aber ganz gut anders denken, teilweise durch Versetzung in die tiefere Oktave. Die merkwürdigste Stelle ist wohl im ersten Satz (S. 7 der Partitur), die bis d^4 geht und besonders einen Triller auf h^3 aufweist. Daß Mozart wohl die tiefere Oktave geschrieben hat, darau weist ein kleiner Umstand bei der Wiederkehr der Stelle auf S. 13. Denken wir uns die Stelle so,



Digitized by Google

also mit einer Umgehung der höheren Oktave bei +, wie sie in der Klavier- und Orchesterkomposition in Menge vorkommt, so ist die für Mozart unnatürlich hohe Lage beseitigt. Daß dies wirklich der Fall sein könnte, dafür spricht die Lage der ersten Violine. Analog der Korrespondenzstelle auf S. 13 hätte sie bis auf a^2 (s. II) gehen müssen, was aber unterbleiben mußte, weil sonst die ersten Violinen höher gewesen wären wie die Solovioline. Bei der Wiederholung der Stelle war die tiefere Lage der ersten Violine unnötig, weshalb man in ihr die Normallage zu sehen hat, da doch sonst Mozart, hätte er die Solovioline wirklich so hoch gehen lassen, bei der sonst ganz gleichen Stelle schon beim ersten Male die klangvollere II. Lage gewählt hätte. Es ist dies eine Kleinigkeit, und doch weist sie vielleicht den richtigen Weg. Einige andere unnatürliche Lagen lassen sich auf ähnliche Weise beseitigen, doch gehört dies nicht hierher. Die Dezimen stammen wohl auch nicht von Mozart, der wohl einzig überschlagende Oktaven, die völlig genügen, geschrieben hat.

Mit Kopfermann und vielen anderen halte ich das Konzert für ein Mozart völlig würdiges Werk, wobei man sich einzig vor Augen zu halten hat, daß man es mit einem Werk des jungen Mozart zu tun hat, dem die Kunst der thematischen Arbeit noch in starkem Maße abgeht, und der dieses im Sinne des späteren Mozart, Haydn und Beethoven vorhandene Manko durch einen überquellenden Reichtum an thematischen Erfindungen ersetzt. Es rührt besonders daher, daß uns manche Gedanken etwas lose aneinandergereiht erscheinen, was gerade auch bei den Violinkonzerten nicht selten der Fall ist. Auf solche Werke die Stilprinzipien anzuwenden, die uns heute vor allem durch Beethoven in Fleisch und Blut übergegangen sind, geht aber nicht an. Den jungen Mozart müssen wir schon so nehmen, wie er einmal ist; schon dieser ist in seinen bedeutenden Werken ganz einzig, und zu diesen wird man das neue Konzert ebenfalls zählen dürfen. Wie man es als das wenigst wertvolle Konzert von allen anderen erklären kann (G. Holländer-Berlin), ist mir ganz unverständlich geblieben. Man kann die Schönheiten irgend eines Kunstwerkes wohl erklären, beweisen lassen sie sich aber nicht.

Leipzig. **Alfred Heuß.**

Extraits de Bulletin français de la SIM.

Mit dieser fortan ständig erscheinenden Rubrik sollen die nichtfranzösischen Mitglieder der IMG. über die Tätigkeit des *Bulletin français de la SIM.* auf dem Laufenden erhalten werden. Die Auszüge sollen dazu dienen, Interessenten über den Inhalt der größtenteils wissenschaftlichen Artikel derart zu orientieren, daß sie von ihnen einen klaren Begriff erhalten und daraus entnehmen können, in welcher Art die betreffenden Artikel in ihr Spezialgebiet einschlagen. Verschiedener Umstände wegen erscheinen die Auszüge in französischer Sprache. Zur allgemeinen Orientierung seien auch die übrigen Aufsätze dieses Jahrgangs nochmals übersichtlich (sie wurden in der »Zeitschriftenschau« publiziert) notiert. Die Redaktion.

Sommaire du No. 1.

Avis aux lecteurs
Romain Rolland, Notes sur Lully.
Remy de Gourmont, Des Pas sur le sable.
A. de Bertha, La musique des Hongrois.
Louis Laloy, Le chant grégorien et la musique française
La Mois
Concerts.

No. 2.

J.-G. Prod'homme, Félicien David et les St. Simoniens.
Armande de Polignac, Pensées d'ailleurs.

Digitized by Google

J. Ecorcheville, La musique dans les Sociétés savantes de France.
Le Mois.
En province.

No. 3.

J.-G. Prod'homme, Félicien David d'après sa correspondance inédite.
Le Mois.
En province.

No. 4.

P.-M. Masson, L'Humanisme musical en France au XVIe siècle.
Louis Laloy, Les écoliers.
M. Ténéo, Un mariage d'artistes au XVIIIe siècle.
G. Knosp, Notes sur Richard Strauß.
J. Ecorcheville, La Schola Cantorum et le style de Bach.
Le Mois.

No. 5.

E. Dacier, Une danseuse française à Londres au début du XVIIIe siècle.
H. de Busne, Ariane et Barbebleue de P. Dukas.
R. P. Komitas, La musique rustique arménienne.
Le Mois.

No. 6.

L. de la Laurencie, Quelques documents sur Jean Philippe Rameau et sa famille.
F. Macler, Notes sur Salomé la danseuse.
J. Ecorcheville, Les textes de musique ancienne et leurs rééditions.
L. Laloy, Théorie musicale.
Le Mois.

No. 7.

P.-M. Masson, L'humanisme musical en France au XVIe siècle.
R. Canudo, L'esthétique de Verdi et la culture musicale italienne.
L. W. Ritter, Notes sur Smetana.
E. Dacier, Une danseuse française à Londres au début du XVIIIe siècles.
G. Baudin, Notes juridiques.
Le Mois.

No. 8.

A. Gastoué, L'ancienne musique byzantine.
P,-M. Masson, Les idées de Nietsche sur la musique.
E. Perrin, Un livre de Lacépède sur la musique.
A. Neumann, Lohengrin à Paris en 1881.
G. Knosp, Un manifeste de Richard Strauß.
Le Mois.

No. 9.

G. Knosp, La musique indo-chinoise.
A. de Bertha, Franz Liszt.
J. Ecorcheville, Wagner et l'Université.
G. Baudin, Notes juridiques.
Le Mois.

Numéro du 15 octobre 1907.

Musiques Maori par **M. Anély.**

Sous ce titre: voix mortes; l'auteur analyse la musique en usage chez les indigènes des archipels polynésiens. Le Maori semble avoir une prédilection toute particulière pour les belles sonorités; à ses instruments, de son aigre et cassant' il préfère la musique vocale; ses chœurs avec leurs longues finales tenues ont du charme et du moelleux: il les rythme impeccablement par des battements du doigt ou des balancements du corps; il est tout à la fois exécutant et spectateur dans les fêtes liturgiques, processions, danses religieuses que la musique accompagne toujours. Mal-

Digitized by Google

heureusement, toute mélodie indigène va se corrompant à la venue des Européens; les cantiques pieux des missionnaires, les refrains d'opérette, les chansons nègres s'amalgament aux débris de la musique traditionnelle: l'art maori est probablement voué à disparaître avant longtemps.

A propos d'une robe de Charles d'Orléans par **Du Robec.**

La famille des Valois compta de nombreux amateurs de musique. L'un d'eux, Charles d'Orléans alla jusqu'à faire broder sur une de ses robes la chanson: «Madame, je suis plus joyeux . . .» Les romans de chevalerie nous montrent bien de semblables costumes, mais ce sont les fées qui les brodent, tandis que celui là exista dans la réalité. Deux parchemins de 1414, nous le décrivent tout au long: se sont les mémoires des sommes payées à Jehan de Clarcy, brodeur, et à Julien Simon, marchand: «chaque note était faite de quatre perles en carreure, au prix de quatre s. p. pour chacune». Charles d'Orléans, comme son père, entretenait autour de lui chantres et instrumentistes: les inventaires et comptes de la maison d'Orléans en mentionnent fréquemment à son service. — Suivent quelques textes du XIVe et du XVe. —

Musique americaine par **Arthur Farwell** et par **Louis Laloy.**

La musique américaine doit elle chercher ses motifs et son inspiration chez les habitants primitifs du Nouveau-Monde? Mr. Farwell, qui rêve d'accomplir en Amérique ce qu'ont fait Grieg pour les pays scandinaves, et le groupe des Cinq pour la Russie, n'hésite pas à l'affirmer. Il entend le mot inspiration indienne dans son sens le plus large: il voudrait voir éclore une musique basée sur la conception indienne de l'existence: il la considère comme tellement universelle, tellement humaine, qu'elle peut convenir à tous les peuples et à toutes les civilisations.

Franz Liszt (Suite) par **A. de Bertha.**

Le résumé paraitra une fois l'article terminé.

Esquisse d'une bibliographie d'ouvrages sur la musique et les musiciens russes. par **M. D. Calvocoressi.**

I Ecrits français, allemands, anglais etc. Monographies.
II Ecrits russes. Principaux organes musicaux publiés en Russie.

Poësie et Musique par **Louis Thomas.**

Si l'amour de la musique n'est pas nécessairement une garantie de génie poëtique, les poëtes ne sont pas non plus forcément musiciens; et lorsqu'ils le sont, ils sont rarement conséquents avec eux mêmes et avec leurs principes. Certains poëtes sont immédiatement excités par la musique; d'autres abattus sur le moment, retrouveront, grâce à ce coup de fouet bienfaisant, de nouvelles forces pour le lendemain. Chez Schiller, l'état d'âme musical précède l'idée poëtique: d'autres, plus intellectuels, raisonnent d'abord et davantage: il y a là deux systèmes opposés, chacun d'eux se rattachant à une conception différente du lyrisme et de la musique.
Citations de Paul Brouot, Larguier, Léon Deubel et Amédée Prouvost.

Le Mois:

(Le Hâvre, Montpellier, Nancy, Saint Quentin.) Correspondance d'Amérique. Art du Chant. Echos et nouvelles.

Musikberichte.

Dresden. In dem Berichte über die Enthüllung des hiesigen Mozartdenkmals wurde erwähnt, daß »Mozart niemals in nähere persönliche Beziehungen zu Dresden getreten« sei. So hatte es in der Festrede geheißen, um zu erklären, warum man bei dem Denkmal »von der gebräuchlichen Erinnerung an die Person selbst durch

Digitized by Google

eine Statue oder eine Büste oder ein Relief Abstand genommen hat«. Inzwischen hat sich herausgestellt, daß jene Behauptung nicht ganz richtig ist. Mozart ist einmal in Dresden gewesen und hat längere Zeit im Körner'schen Hause gelebt, wo auch eines seiner besten Bilder entstanden ist, das von Doris Stock gemalt wurde und sich jetzt in der Bibliothek Peters in Leipzig befindet. Auch wird berichtet, daß er öfters auf einer Silbermann'schen Orgel gespielt hat; es scheint aber nicht festzustehen, auf welcher von den dreien, die sich in Dresden befinden: eine in der Katholischen Hof-, eine in der Sophien- und eine in der Frauenkirche.

Am 4. Nov. hat im Mozartverein die erste Aufführung des 7. Violinkonzerts von Mozart stattgefunden. Über die Geschichte dieses Werkes, über sein Verschwinden und die endlich bewerkstelligte Veröffentlichung ist an anderer Stelle ausführlich in dieser Zeitschrift berichtet worden. Die Anregung zu der Auffindung der Abschrift, die dem Stiche hat zugrunde gelegt werden müssen, ging von Dresden aus, indem Herr Prof. Ernst Lewicki im Juni d. J. im »Dresdner Anzeiger« auf ein Violinkonzert von Mozart aufmerksam machte, das noch nicht gedruckt sei, von dem sich aber eine Partiturabschrift in Pariser Privatbesitz befinde, wie in der 2. Auflage des Köchel-Verzeichnisses angegeben ist. Leider hat mit dieser Abschrift die auf jene Bemerkung des »Anzeiger« dann in Berlin aufgefundene vor der Veröffentlichung nicht verglichen werden können. Auch ist natürlich bedauerlich, daß das im Besitz des Pariser Konzertdirektors Habeneck gewesene Manuskript seit 1837 spurlos verschwunden ist; denn erst nach dessen Wiederauffindung wird sich feststellen lassen, ob das Konzert, so wie es jetzt vorliegt, als druckfertig aus Mozarts Händen hervorgegangen ist, und ob die Abschriften auch völlig zuverlässig angefertigt worden sind. Einige Zweifel an der Echtheit verschiedener Teile in der Ausführung des Werkes in der vorhandenen Gestalt werden nicht unberechtigt sein. So entzückend die Idee ist, im Andante das fünftaktige Menuett-Thema des Orchesters mit einer Kantilene der Violine zu verbinden, so macht die Ausführung nicht den Eindruck, als ob Mozart sie als abgeschlossen betrachtet hat. Er hätte gerade in diesem Satze die Kantilene noch eindrucksvoller gestaltet, bevor er selbst das Werk an die Öffentlichkeit hätte gehen lassen.

Da, wie oben erwähnt, die Auffindung von Dresden ausgegangen ist, so mußte dem Mozartverein dieser Stadt auch die Uraufführung gesichert werden, wenn auch ihm nicht allein, so doch gleichzeitig mit Berlin und Leipzig. Herr Professor Henri Petri errang mit der vorzüglichen und durchaus stilechten Wiedergabe des Werkes diesem und sich einen schönen Erfolg, der sich besonders nach dem dritten Satze zu einer warmen Kundgebung gestaltete. Die von ihm verfaßte größere Kadenz zum ersten Satze kann als mustergiltig und vorbildlich bezeichnet werden. Sie war aus den Themen des Satzes gebildet worden, die in reizvoller Behandlung ineinander gefügt wurden und dabei stets Mozart'schen Geist atmeten.

Ein von einem jungen Polen, Miecio Horszowski, veranstalteter Klavierabend würde an dieser Stelle weiter keine Erwähnung finden, wenn bei dieser Gelegenheit nicht auf einen Unfug hingewiesen werden müßte. An die Zeitungen war ein ausführlicher Prospekt versandt worden, in dem eine Anzahl Lebensereignisse dargelegt wurden. Auch fand sich darin ein Ausspruch, den Cyrill Kistler vor acht Jahren getan hat, daß dieser »Wunderknabe« nämlich über Mozart zu stellen sei, wenigstens in dieser Eigenschaft. Kistler weilt nicht mehr unter den Lebenden, und es läßt sich daher über seine Unvorsichtigkeit nicht mehr mit ihm ins Gericht gehen; aber vor solchen Vergleichen, die nichts mit der Sache zu tun haben, sondern nur geschäftlichen Zwecken dienen, muß energisch gewarnt werden. Mag dieser junge Mensch vor acht Jahren Eigenschaften besessen haben, aus denen ihm eine günstige Entwicklung vorausgesagt werden konnte, so steht fest, daß er sie heute nicht mehr besitzt: sie werden also wohl auch damals schon überschätzt worden sein. Wer die Cmoll-Variationen von Beethoven technisch so unvollkommen und musikalisch so unzulänglich, so ganz ohne Rücksicht auf die wechselnden Modifikationen spielt, der ist nie ein »Wunderknabe« gewesen — von Mozart sollte daher füglich in solchen Fällen nicht geredet werden. Auch ist nicht das Wesentliche, daß Mozart schon in der

Digitized by Google

Jugend wirklich Staunenswertes geleistet hat, sondern was schließlich aus diesem — Wunderknaben im wahren Sinne des Wortes geworden ist. In unseren Tagen sollte sich ein Wunderkinderschutzverein bilden, der die Eltern dieser armen Geschöpfe wegen Mißhandlung und die gewissenlosen Konzertagenten wegen Beihülfe an dem Ruin lebender Wesen vor den Richter schleppen müßte und — dürfte.

Eduard Reuß.

Vorlesungen über Musik.

Augsburg. Prof. Wilh. Weber einen Zyklus von wöchentlichen Vorträgen: Die Ausdrucksformen der Musik (Einleitung. 1. Die Elemente des musikalischen Ausdrucks, 2. Die Formen der Musik, 3. Schluß).

Bonn. Prof. Dr. H. Kretzschmar-Berlin bei der Joachim-Gedenkfeier des Vereins Beethoven-Haus die Ansprache.

Darmstadt. Dr. O. Neitzel-Köln im Richard Wagner-Verein: Der Humor in der Musik (mit Erläuterungen am Klavier).

Prof. Dr. Fr. Volbach-Tübingen an der Prof. Ph. Schmitt'schen Akademie für Tonkunst sechs Vorträge über: Die Entstehung und Entwicklung der Oper in ihren Hauptphasen.

Frankfurt a. M. Dr. M. Bauer am Hoch'schen Konservatorium: a) Ältere Musikgeschichte von ihren Anfängen bis zum 17. Jahrhundert. b) Ausgewählte Abschnitte aus der Musikgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts.

Gelsenkirchen (Westfalen). Kantor und kgl. Musikdirektor Otto Richter-Dresden auf der 12. Jahresversammlung des evangelischen Kirchengesangvereins für Westfalen: »Alumnen-Chöre, ihre Bedeutung für die protestantische Kirchenmusik, ihre Wiedererweckung oder ihr Ersatz in unserer Zeit«. Die Resolution spricht u. a. aus: Die Versammlung hofft, »daß durch die Ausführungen dieses Vortrags (der gedruckt werden soll) die Gründung von stehenden Schülerchören zur Hebung des gottesdienstlichen Kunst- und Gemeindegesanges angeregt werde, wenn möglich auch die Stiftung von Alumnaten, die zugleich und zunächst den Zweck haben, die musica sacra zu pflegen und so ein neues, völlig verloren gegangenes Gebiet der Verbindung von humanistischer Jugendbildung mit edler Kunstübung zurückzuerobern. Die Versammlung regt besonders auch an, die überaus wichtige Frage der Kantoreien auf dem nächsten deutschen Kirchengesangstage zur Verhandlung zu bringen«.

Herisau (Schweiz). Dr. Karl Nef-Basel: Die Klavierkomponisten der Romantik.

Kiel. Dr. A. Mayer-Reinach: 12 populäre Vorträge in der Universitätsaula: Richard Wagner's Leben und Werke.

Nachtrag zu den Vorlesungen an Hochschulen.

Strafsburg. Dr. F. X. Mathias: Wesen und Eigenschaften der katholischen Kirchenmusik, 1 St.; Übungen in der stilgerechten harmonischen Behandlung des deutschen Kirchenliedes und des gregorianischen Chorals, 1 Std.

Notizen.

Berlin. Am 27. Oktober starb im 78. Lebensjahre (geb. 19. Februar zu Ober-Thomaswaldau bei Bunzlau in Schlesien) Wilhelm Tappert, bekannt als einer der eifrigsten und schlagfertigsten Vorkämpfer für Wagner's Kunstwerke sowie durch bedeutende Spezialkenntnisse auf dem Gebiete der Notenschrift, vor allem der Tabulaturen, wo er lange als erste Autorität, besonders wegen seiner reichen Sammlungen galt. Seine letzt' veröffentlichte Sammlung »Sang und Klang aus alter Zeit« wandte sich

Digitized by Google

zwar mehr an ein größeres Publikum als an die Fachwissenschaft und brachte nicht so viel Neues, als man erwartete. Am bekanntesten ist neben der Schrift »Wandernde Melodien« 1890, sein »Wagner-Lexikon«, das sog. »Schimpf-Lexikon« geworden, das vor einigen Jahren auch in zweiter Auflage aufgelegt wurde, etwas aber an Wert dadurch verloren hat, weil Aussprüche von Personen aufgenommen wurden, die nicht im mindesten zu den »Feinden und Spöttern« Wagner's und seiner speziellen Anhänger gehörten. Näheres über sein Leben findet man in jedem neueren, deutschen Musiklexikon.

Im Theatersaal der kgl. Hochschule wurden, von Frau S. Heymann-Engel arrangiert, Pergolesi's »*Serva padrona*« und Gluck's »Betrogener Kadi« aufgeführt. Die Vorstellung habe manches zu wünschen übrig gelassen und auch wenig Eindruck hinterlassen. Besonders auf die Aufführungen einzugehen, lohnt demnach nicht. Es scheint Mode zu werden, durch Aufführungen berühmter älterer Werke die Aufmerksamkeit der heute bereits stark vorhandenen interessierten Kreise auf sich zu lenken. Handelt es sich aber nicht um mustergültige Aufführungen, so wird mehr geschadet als genützt.

Kopenhagen. Hier setzte der Komponist *Asger Hamerik* einen Preis von 1000 Kronen für eine Nordische Ouvertüre für Orchester aus. Als Muster wurden aufgestellt die Ouvertüren »Erlenhügel« von Kuhlau, »Ossian« von Gade und »Hakon Jarl« von J. P. E. Hartmann. 18 Komponisten haben an der Konkurrenz Teil genommen, jedoch wurde von der Jury keinem der Preis zuerkannt. Dagegen wurde eine »Aufmunterungsprämie« von je 500 Kronen an 2 der Konkurrierenden gegeben, die Komponisten Ludolf Nielsen und J. Brunn de Neergaard.

Dr. Angul Hammerich, Dozent für Musikwissenschaft an der Universität wurde zum a. Professor ernannt.

Leipzig. Das Originalmanuskript von Beethoven's Hammerklaviersonate gelangte in den Besitz von Herrn H. Hinrichsen, dem Inhaber von C. F. Peters' Verlag (Autographen-Versteigerung von L. Liepmannssohn, Berlin).

London. *The Athenaeum Newspaper.* This weekly celebrates its 80th anniversary on 4th January 1908. It appeared 2nd Jan. 1828, proprietors Colburn and Buckingham, and on 30th July 1828 absorbed the "Literary Chronicle". At first Wednesdays, then from end of 1829 Saturdays. The editors have been in succession: — Silk Buckingham, Stebbing, Maurice, Sterling, Dilke, T. K. Hervey, Hepworth Dixon, Norman Maccoll, and Vernon Rendall (present, since 1901). The musical critics have been: — Henry Fothergill Chorley (1808—1872) from 1830 to 1868; Charles Lewis Grüneisen (1806—1879) from 1868 to 1879; Ebenezer Prout (b. 1835) from 1879 to 1888; Henry Frederick Frost (1848—1901) from 1888 to 1898; John South Shedlock (b. 1843) from 1898 to date.

Mozart's newly found Violin-concerto. The story of this is by now fairly familiar. Mozart's known violin-concertos are six youthful works in B flat (207), D (211), G (216), D (218), A (219), E flat (268), — the numbers being those of Köchel's 1862 chronological-thematic catalogue. The Waldersee 1905 revised catalogue specified another in D, no. 271 A, completed at Salzburg on July 16th 1777, when Mozart was 21 years old, and filling a gap — February to August 1777 — otherwise barren. The autograph score was known to be in the possession of François Antoine Habeneck (1781—1849, conductor and violin professor at the Paris Conservatoire), down to 1837, but since then it has disappeared and if in existence is in some library. In 1835 a copy was made by the violinist Eugène Sauzay (1809—1901) for the use of his teacher, and later his father-in-law, the celebrated Baillot (1771—1842), and that copy is still held by a son, Julien Sauzay. From motives which to the art-world will seem irrelative, the latter, while not refusing information, has declined all offers from Breitkopf and Härtel to publish. On 16 June 1907, Ernst Lewicki, having had communication with Sauzay, published particulars in the Dresden "Anzeiger". Thereupon Prof. Albert Kopfermann examined a MS. hitherto classed as "doubtful" in the Alois Fuchs (1799—1853) collection acquired in 1878 by the Berlin Royal Library, and identified it as a second copy of the above, probably made by Fuchs from the Paris copy.

Digitized by Google

This, after verification and elimination of obvious errors, now published by Breitkopf and Härtel, in full score and parts (Kopfermann), and arranged p. f. score (Sitt and Taubmann). The cadenzas held to be not Mozart's. Only 2 oboes and 2 horns in wind. First performances in Germany: — Dresden, Mozartverein, 4 Nov. 1907 (Petri) Leipzig, ditto (Catharina Bosch), Berlin 5. Nov. 1907 (Witek). First performance in England, London 16 Nov. 1907, Queen's Hall Orchestra, under Henry J. Wood (May Harrison. The work will have an immediate vogue, and rank probably superior to any others of the set. — May Harrison, aged 17, a most gifted daughter of an Anglo-Indian military officer, made here her professional début, playing both this (with her own cadenzas) and the Brahms concerto. It is not an exaggeration to say that the performance of the latter work, added to what is already known of her, places her at the head of all English female violinists past and present. The proud young face conscious of power, the serene patrician well-mastered yet warm style, the surroundings of strong works (Beethoven, Mozart, Brahms, Sibelius) all appealing to the elements, these things together gave the concert a singular poetic charm, which those present will long remember.

Eine Notiz über einen Oratorienchor im Zuchthause aus London, die gegenwärtig durch die deutschen Tageszeitungen geht, möge hier ein Plätzchen finden: Die Insassen des Gefängnisses zu Wandsworth erlebten in diesen Tagen ein ungewohntes Schauspiel. Der Oratorienchor von Brixton stattete der Strafanstalt einen Besuch ab, und die tausend Sträflinge versammelten sich zu einem Konzert, an dem außer dem Chor noch ein Instrumentalquartett mitwirkte. Teile aus dem »Elias« und anderen Chorwerken wurden aufgeführt und nach den Schilderungen der englischen Blätter war es ein ergreifender Anblick, wie die lauschenden Gefangenen sich wortlos vorbeugten, um kein Wort und keine Note zu verlieren. Der Anstaltsdirektor erzählt, daß noch niemals in dem Gefängnis solch ein ergriffenes Schweigen geherrscht habe; wie festgebannt saßen die Sträflinge auf ihren Sitzen und lauschten den ungewohnten Klängen. Es war der Vikar von Brixton, der Reverend D. J. Waldron, der zuerst auf den Gedanken kam, der Chor möge eine Reihe großer Strafanstalten besuchen. Im vorigen Winter wurde zum erstenmal eine derartige Erlaubnis erteilt und sofort im Gefängnis von Brixton ein Konzert veranstaltet. Der Anstaltsgeistliche erzählte danach, daß er niemals die Gefangenen in so großer innerer Erregung gesehen habe, wie nach den Oratoriengesängen. Einzelne Hartnäckige, die stets widerspenstig sich gegen die Disziplin gesträubt hatten, zeigten sich nachgiebig und folgsam. In einem der schlimmsten »Fälle« erklärte der Bekehrte, daß die Musik ihn so ergriffen habe. Die Wärter sind voller Lob für die Neuerung und behaupten, daß sie einen Glanz von neuem Hoffen in die trostlose Öde des Sträflingsdaseins tragen werden. Am 15. Dezember wird in dem Gefängnis von Brixton ein zweites Konzert für die Sträflinge stattfinden.

Paris. L'Académie française a dans sa séance publique annuelle du 21 novembre, décerné le prix Charles Blanc à notre collègue M. J.-G. Prod'homme, pour son ouvrage sur les Symphonies de Beethoven.

Preßburg. Das St. Cäcilienfest wurde am 24. November mit der Aufführung von Beethoven's *Missa solemnis* unter der Leitung des Domkapellmeisters Dr. Eugen Kossow begangen. Es ist dies die zwanzigste Aufführung dieses Kirchenchores. Preßburg ist unseres Wissens der einzige Ort, in dem diese Messe als Ritualwerk zur Verwendung gelangt.

Kritische Bücherschau [1])

und Anzeige neuerschienener Bücher und Schriften über Musik.

Beethoven's, Ludw. van, sämtliche Briefe und Aufzeichnungen. Hrsg. u. erläutert v. Dr. Fritz Prelinger. 3. Bd. 1823—1827. 8°, XV u.

1 Wegen Raummangel mußten die Bücherbesprechungen weggelassen werden.

Digitized by Google

301 S. Wien, C. W. Stern, 1907. ℳ 5,—.

Beethoven-Jahrbuch, hrsg. von Th. v. Frimmel. München, G. Müller. ℳ 5,—.

Bélart, Hans. Friedrich Nietzsche u. Richard Wagner. Ihre persönl. Beziehungen. Kunst- u. Weltanschauungen. Gr. 8°, IV u. 104 S. Berlin, F. Wunder, 1907. ℳ 2,—.

Breuning, Gerh. v. Aus dem Schwarzspanierhause. Erinnerungen an L. v. Beethoven aus seiner Jugendzeit. Neudruck m. Ergänzungen u. Erläuterungen v. Dr. A. Chr. Kalischer. Kl. 8°, 221 S. Berlin, Schuster & Löffler, 1907.

Bürkner, Rich., Richard Wagner, sein Leben u. seine Werke. 2. (Titel-) Aufl̃ge. Gr. 8°, XI u. 317 S. m. 1 Bildnis. Jena, H. Costenoble, 1906/07. ℳ 6,—.

Eitz, Carl, Tonworttafel. Leipzig, Breitkopf & Härtel. ℳ 1,25.

Helm, Joh., Die Formen der musikalisch. Komposition, in ihren Grundzügen systemat. u. leichtfassl. dargestellt. 5. durchgeseh. Aufl. 8°, VI u. 128 S. Leipzig, A. Deichert Nachf. 1908. ℳ 1,80.

Hohmann, Edm., Die Modulation mittels gemeinschaftlicher Akkorde auf arithmetischer Grundlage. Erlangen, H. Metzer. ℳ 1,80.

Jadassohn, S., Musikalische Kompositionslehre. II. Tl. Die Lehre v. d. freien Komposition. 5. Bd. Lehrbuch der Instrumentation. 2. Aufl. Gr. 8°, VIII u. 399 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1907. ℳ 6,—.

Kielhauser, E. A., Die Stimmgabel. Ihre Schwingungsgesetze und Anwendungen i. d. Physik. 8°, VIII u. 188 S. Leipzig, B. G. Teubner, 1907. ℳ 6,—.

Kreowski, Ernst, u. E. **Fuchs**, Richard Wagner in der Karikatur. Berlin, B. Behr's Verlag. ℳ 10,—.

Mendelssohn Bartholdy, Fel. Meisterbriefe. Herausgegeben von E. Wolff. Berlin, B. Behr's Verlag. ℳ 2,—.

Mitteilungen f. d. Mozart-Gemeinde in Berlin. Hrsgeg. von R. Genée. Neue Folge, 2. Heft. Nov. 1907. Berlin, E. S. Mittler & Sohn, 1907. Die Aufsätze s. Ztschrftnschau. unter R. Genée und A. Kopfermann.

Mitterer, J., Praktische Chorsingschule insbes. z. Heranbildg. tüchtiger Kirchenchöre, sowie zum Gebrauch a. Instituten u. Lehranstalt. 4. verm. u. verb. Aufl. Gr. 8°, XI u. 180 S. Regensburg, A. Coppenrath's Verl., 1908. ℳ 1,20.

Morill, B., Lautbildungslehre. Berlin, Chr. F. Vieweg, 1907. ℳ 2,50.

Prosnitz, Adolf, Handbuch d. Klavier-Literatur. 1830—1904. Histor.-krit. Übersicht. Gr. 8°, XLIV u. 179 S. Wien, L. Doblinger, 1907. ℳ 4,—.

Rietsch, Heinrich, Die Grundlagen der Tonkunst. Versuch einer genetischen Darstellung d. allg. Musiklehre. 178. Bd. v. »Aus Natur u. Geisteswelt«. Kl. 8°, 138 S. Leipzig, B. G. Teubner, 1907. ℳ 1,25.

Röckl, S., What does Richard Wagner relate concerning the origin of his Nibelungen Poem and how does he interpret it? 1853—1903. Translated into English by C. de C. Parrish. Leipzig, Breitkopf & Härtel. ℳ 1,—.

Seidl, Arthur, Vom Musikalisch-Erhabenen. Ein Beitrag z. Ästhetik d. Tonkunst. Zweite, durchgearbeitete u. vermehrte Auflage. Gr. 8°, 275 S. Leipzig, C. F. Kahnt Nachf. 1907.

Shaw, Bernhard, Ein Wagnerbrevier. Kommentar z. Ring d. Nibelungen. Deutsch von S. Trebitsch. Berlin, S. Fischer. ℳ 2,50.

Steinhausen, F. A., Die Physiologie der Bogenführung auf den Streichinstrumenten. 2., neubearb. Aufl. 8°, XIV u. 166 S. m. Fig. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1907. ℳ 5,—.

Stephani, Herm., Das Erhabene, in-

Digitized by Google

sonderheit in der Tonkunst u. das Problem der Form im Musikalisch-Schönen u. -Erhabenen. 8°, 78 S. Leipzig, C. F. W. Siegel, 1907. ℳ 2,50.

Wagner, Richard. Gesammelte Schriften u. Dichtungen. 4. Aufl. 10 Bde. Hierzu neu: Allgemeine Inhaltsübersicht. 8°, 80 S. Leipzig, C. F. W. Siegel (R. Linnemann).

Die Inhaltsübersicht wird sicher allgemein begrüßt werden. Das »Namen- und Begriffs-Verzeichnis« ist von H. v. Wolzogen zusammengestellt und leistet vortreffliche Dienste.

Wagner-Kalender f. d. Jahr 1908. Hrsg. v. d. »Musik«. 8°, 92 S. m. Abbildgn., 12 Tafln. u. 1 Faksm. Berlin, Schuster & Löffler. ℳ 1,—.

Weber, Wilh., Rhapsodie v. Brahms, kl. 8°, 10 S. Schicksalslied von Brahms, kl. 8°, 10 S. Kleine Konzertführer. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1907. Je ℳ 0,20.

Weißmann, A., Bizet. Kl. 8°, 104 S. Berlin, Marquardt & Co. ℳ 3,—.

Zimmermann, Franz, Einheitliche Gesangskunst. Kl. 8°, 85 S. Straßburg i. E., P. Singer, 1908.

Besprechung von Musikalien.

Schein, Johann Hermann. Sämtliche Werke. Herausgegeben von Arthur Prüfer. 3. Band. Duetti-Pastorali (Hirtenkunst) mit Begleitung des General-Basses und Studentenschmaus für 5 Stimmen. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1907. ℳ 15.—

Straube, Karl, Choralvorspiele alter Meister für den praktischen Gebrauch. Leipzig, C. F. Peters, 1907. 170 S.

Straube hat seiner im Jahre 1904 erschienenen Sammlung alter Orgelmeister aus dem 17. und 18. Jahrhundert jetzt eine weitere folgen lassen, in welcher er zum großen Teil erstmalige Veröffentlichungen bietet. Er legt in seinem Vorwort überzeugend dar, »daß alle Formen des Choralvorspieles, wie sie Bach zeitweise angewandt hat, schon im Laufe des 17. Jahrhunderts gefunden und ausgebildet worden sind, daß aber trotz alledem durch die ungeheuere Steigerung und Vertiefung des seelischen Inhalts das Schaffen des gewaltigen Genius einzig ist und sein Werden uugeachtet aller historischen Erkenntnisse unerklärbar und rätselhaft bleibt«. Um dieser Blütezeit des 17. Jahrhunderts auch die Zeiten des beginnenden Verfalls der Orgelkunst entgegenzustellen, bietet er am Schlusse seiner Sammlung einige Choralbearbeitungen, die der Zeit nach 1750 zuzuzählen sind. Es sind das Werke von Friedemann Bach, Johann Peter Kellner und Ludwig Krebs. Von den 45 Choralvorspielen sind nicht weniger als 25 zum ersten Male im Druck veröffentlicht, darunter Werke von Georg Böhm, Johann Nikolaus Hanff, Delphin Strungk und Franz Tunder. Als ältester Meister fungiert in dieser Sammlung Samuel Scheidt mit 3 Choralvorspielen, die außerordentlich interessante Faktur aufweisen, trotzdem ihnen noch eine ganze Reihe von Herbheiten aus dem 16. Jahrhundert anhaftet. Als bemerkenswerteste dieser 3 Arbeiten erscheint mir die zweite: »Da Jesus an dem Kreuze stundt«. Hier bringt Scheidt im zweiten Satze einen interessanten chromatischen Kontrapunkt, der in seinen Kühnheiten etwas an die erste Solokantate Tunder's erinnert. Charakteristisch für Scheidt und überhaupt für die älteren Meister ist der unvermittelte Wechsel zwischen großen und kleinen Notenwerten, den wir auch namentlich bei Tunder wiederfinden — ich erinnere an ein Choralvorspiel Tunder's in den Monatsheften für Musikgeschichte —. Moderner und zierlicher im Ausdruck, aber zweifellos an Originalität unter Scheidt stehend, zeigt sich uns Heinrich Scheidemann und der ihm ähnliche Braunschweiger Organist Delphin Strungk. Ganz fremdartig und phantastisch mutet uns Franz Tunder's: »Jesus Christus, unser Heiland« an. Die seltsamen 16tel, die im Pedal den Cantus firmus einleiten, sind ebenso kühn wie die erstaunliche Polyphonie des ersten Teils, die ein wahres Meer brausender Orgelstimmen darstellt. Da haben wir mit einem Male hochentwickelte Orgelkunst vor uns, die alle Härten des ausgehenden 16. Jahrhunderts in ein gewaltiges Tonbild eingegliedert; ich erinnere nur an die Stelle, wo nach freiem Zwischentakt der Choral in F dur wieder einsetzt. Im zweiten

Digitized by Google

Verse zeigt sich uns die träumerische, Seite Tunder's, von der uns seine Solokantaten so zahlreiche Beispiele bieten; es ist die tiefe Sehnsucht nordischer Naturen, die sich oft in des Meisters klagenden Figuren ausspricht. Wie z. B. das Achtelmotiv des 2. Verses am Schluß, gleichsam wie Abschied nehmend, leise verhallend im Pedal hervortritt, das gehört zu Zügen, die ganz ihm eigen sind. Die Sprünge, mit denen der dritte Vers sich einführt, und die über eine Dezime hin sich erstrecken, zeigen uns Tunder von einer ganz anderen Seite. Die Keckheit, mit der das außergewöhnliche Thema einsetzt und verarbeitet ist, erinnert an Händel, der ja auch oft in der Wahl seiner Themen absichtlich barock ist. Ein wundervolles Tonstück ist auch Matthias Weckmann's Vorspiel: »Ach wir armen Sünder«, wenngleich sein Charakter mit seiner teils idyllischen, teils elegischen Stimmung mit dem Textinhalt des Chorals in lockerem Zusammenhange steht. Ein Stück, das ich für eines der wertvollsten der ganzen Sammlung halte, ist das zweite: »Ach Gott vom Himmel, sieh darein«, das sich auf der Lüneburger Stadtbibliothek gefunden hat, von unbekanntem Verfasser. Die phrygische Tonart, das Kläglich-Erbarmungsvolle im Ausdruck, das dumpfe, gemessene Hinschreiten der Viertelnoten macht einen tief ergreifenden Eindruck, der in seiner Schlichtheit vielleicht unmittelbarer zu unserem Herzen spricht, als manche spätere, weit kunstvollere Produkte. Der Choral ist hier im Baß geführt und verleiht der düsteren Klage des Ganzen besonderes Gewicht. Tunder möchte ich nicht für den Verfasser ansprechen, obgleich dieser Gedanke ja nahe läge. Ein ganz außerordentlich starkes Talent begegnet uns ferner in dem Schleswiger Domorganisten Johann Nikolaus Hanff. Er ist mit 6 Choralvorspielen in der Sammlung vertreten, unter denen 5 erstmalige Veröffentlichungen sind. Auch hier finden wir den Choral: »Ach Gott vom Himmel, sieh darein«; es ist sehr interessant, ihn mit der eben erwähnten Arbeit des Anonymus zu vergleichen: Die Stimmung ist auch hier meisterlich getroffen, die Chromatik wirkungsvoll zur Darstellung menschlichen Jammers herangezogen und durch kleine Notenwerte dem Ganzen mehr Fluß und Abwechslung verliehen. Künstlerisch dürften beide auf gleicher Stufe stehen. Ein ganz entzückendes Stück schlichtester, fast möchte ich sagen, weiblicher Frömmigkeit, ist Hanff's Vorspiel: »Auf meinen lieben Gott trau ich in Angst und Not«. Der freie Einsatz der melodischen 16tel-Figur, die mit ihrem fragenden Charakter so unendlich fein die Seele eines verlassenen Menschenkindes malt, gehört zu den schönsten Einfällen des ganzen Bandes. Die ersten drei Takte sind weiter nichts als eine ängstliche Frage, wie es denn werden solle, und Antwort wird uns erst im zweiten Teile (Seite 67 oben), wo das lichte G-dur wie eine Tröstung aus himmlischen Höhen einsetzt. Es sind das Wirkungen wie wir sie später bei Mendelssohn in seinem achtstimmigen Psalm: »Richte mich Gott« wiederfinden. Auch der Abschluß des Vorspiels in G-dur gehört zu solchen Tröstungen. Ein prächtiger Humor durchzieht das Vorspiel: »Ein' feste Burg«. Etwas von Luther's Trotz liegt darin, in den kantigen thematischen Einsätzen nicht minder als in dem grandiosen, sich zu mächtiger Steigerung aufbauenden Schlusse. Seltsam und ergreifend berührt uns Hanff's: »Erbarm dich mein, o Herr Gott«. Hier ist von der Chromatik ausgiebigst Gebrauch gemacht. Dumpf steigt das Thema aus der Tiefe, bald setzt das Pedal leise ein, immer schmerzvoller strömt der Gesang dahin, um schließlich auf der Dominante leise auszuklingen. Da bringt der zweite Vers ganz unerwartet die Umkehrung des chromatischen Themas und mit ihr neue ausdrucksvolle Fragen derselben Stimmung; im achten Takte setzt dann in gerader Bewegung im Pedal das Thema wieder ein und führt zum Abschlusse. Das sind zarte, sinnige Einfälle, wie sie uns später Schumann in seinen Klavierwerken öfters bietet, wo die Kunst des Kontrapunktes sich ganz in poetische Motive aufzulösen scheint. Mit zwei herrlichen Werken ist Tunder's großer Schwiegersohn. Dietrich Buxtehude vertreten. Handelt es sich auch nicht um neue Veröffentlichungen, so werden doch den meisten Organisten die beiden Stücke nicht allzu geläufig sein. Hatte Straube schon in seiner ersten Sammlung alter Meister drei große Werke des Meisters (Präludium und Fuge Fis-moll, Ciaconna E-moll und Passacaglia D-moll) neu herausgegeben, so bringt er hier die Vorspiele: »Christ unser Herr zum Jordan kam« und »Wie schön leuchtet der Morgenstern«. Kein Wort des Lobes und der Begeisterung kann für diese beiden Schöpfungen zu hoch gegriffen sein. Hier vereinigen sich Meisterschaft des Kontrapunkts, Innigkeit der Melodik und Zartheit der Poesie zu Werken, die uns direkt zu den Choralvorspielen Sebastian Bach's hinüberführen. Namentlich das zweite ist ein gewaltiger Aufbau vom zartesten Hirtengesang bis zur mächtigsten Lobpreisung. Prachtvoll ist, wie zuerst der Choral im Basse zur Begleitung lieblichster

Digitized by Google

Flötenstimmen durchgeführt wird und dann nachher in der Oberstimme auftritt. Ein echt Buxtehude'scher Zug ist die Unterbrechung der melodischen Führung durch improvisierende Passagen, ein Zug, den wir auch in des Meisters Kammermusikwerken oft genug wiederfinden. Eine ähnliche Stelle ist die von Straube mit Largo überschriebene (auf Seite 56 oben), die zum Tempo I hinüberleitet. Den Beschluß macht ein Satz im Gigue-Charakter, der unerschütterlich die G-dur Tonart festhält, aber im Charakter sich von dem vorangegangenen Abschnitt durch größere Lebhaftigkeit und Heiterkeit abhebt. Auch der Nürnberger Meister Johann Pachelbel ist mit 4 Choralvorspielen, (darunter befinet sich ein zum erstenmal veröffentlichtes) vertreten, die einen interessanten Gegensatz zu dem nordischen Zeitgenossen bilden. Pachelbel ist heller, klarer und gleichmäßiger als Buxtehude, auch seine Heiterkeit ist gemäßigter, und in dieser Richtung bietet sein Vorspiel: »Vom Himmel hoch, da komm ich her« einen interessanten Vergleich zu Buxtehude's: »Wie schön leuchtet der Morgenstern«. Hervorzuheben ist ferner Meister Georg Böhm, der mit ganz prachtvollen Werken in dieser Sammlung vertreten ist. Die Eindrücke, die man von Böhm's Präludium, Fuge und Postludium in der Interpretation von Richard Buchmayer auf dem zweiten deutschen Bach-Fest in Leipzig 1904 empfing, bestätigen sich hier. Die Vorspiele: »Allein Gott in der Höh sei Ehr« mit seinem glanzvollen, jubelnden Abschluß, ferner: »Auf meinen lieben Gott«, das in der ersten Variation in dem von Straube mit der Bezeichnung »quasi niente« versehenen Zwischensätzchen bereits auf Bach's E-moll-Fuge hinweist, sowie die ebenfalls von Bach's Geiste erfüllte zweite Variation mit ihren rhythmischen und thematischen Verschiebungen, die prächtige Gigue der dritten Variation und die in feinem Kontrast dazu stehende Ruhe der vierten, besonders aber das abschließende Adagio weist diesem Stück einen ganz besonders hohen Rang an. Auch der zweite Vers des Vorspiels: »Herr wie du willst, so schick's mit mir« ist ein poetisches Meisterstück, aus dem namentlich das Durchklingen des Chorals in der Unterstimme des Manuals — es wirkt wie ein verträumtes Echo — hervorgehoben sei. Tief schmerzlichen Akzenten begegnen wir in Johann Kuhnau's: »Ach Herr, wir armen Sünder«. Derselbe elegische Ton, den wir aus seinen Sonaten und Historien schon kennen, durchzieht hier die Begleitstimmen des meisterhaft durchgeführten Chorals. Besonders sei auf die sechs letzten Takte mit ihren poetischen Ausweichungen und den so ganz unerwartet eintretenden, im vorletzten Takte schon vorbereiteten, Dur-Schluß hingewiesen. Technisch fein gearbeitet, geistig weniger bedeutend, erscheint mir Buttstedt's: »Vom Himmel kam der Engel Schar«. Mit einer ganzen Reihe von Vorspielen ist der gelehrte Theoretiker Johann Gottfried Walther vertreten. Die Partita: »Jesu, meine Freude«, die sich in ein Thema mit 9 Variationen gliedert, zeigt Walther als feinfühlenden, formgewandten Tonsetzer. Den Maßstab seines großen Zeitgenossen Sebastian Bach darf man freilich an die Veränderungen nicht legen, die, mit denen der C-moll Passacaglia verglichen, sich etwas regulär ausnehmen, und schon leise auf Orgelwerke von Heinrich Reimann hindeuten: immerhin ist Walther ein Meister des Satzes wie wenige. Ganz besonders stimmungsvoll erscheinen mir sein; »Lobe den Herrn«, in dem die Durchführung des Chorals im Baß in Verbindung mit dem sich steigernden Jubel der Begleitstimmen einen glücklichen Einfall darstellt und dann, von der Chromatik feinsinnig Gebrauch machend: »Warum betrübst du dich, mein Herz«. Kurz erwähnt sei noch Anton Kniller, ein Hamburger Organist um 1700, und vor allem Wilhelm Friedemann Bach, der mit den Choralvorspielen: »Durch Adam's Fall ist ganz verderbt«, »Was mein Gott will, das gescheh' all' Zeit« und »Wir danken dir, Herr Jesu Christ« vertreten ist. Was Straube in seinem geistvollen Vorwort über die Erzeugnisse aus den Zeiten des Niedergangs sagt, dürfte sich wohl speziell auf diesen Komponisten anwenden lassen. Die Genialität, die aus manchen seiner Klavierwerke unleugbar hervorleuchtet, ist hier nicht zu finden. In formalistischer Eintönigkeit schleichen ermüdend die Einsätze dahin, vergebens suchen wir den Hauch von Poesie und Größe, der den Choralvorspielen seines Vaters ihren unendlichen Zauber verleiht. Die wenigen schwächeren Stücke der Sammlung, zu denen wir auch Johann Peter Kellner's Arbeiten rechnen müssen, hat Straube nicht ohne Absicht mit einbezogen. Sie erhöhen durch Kontrast die glanzvolle Wirkung der anderen Stücke und zeigen gleichzeitig deutlich, wie sehr diese deutsche Organistenkunst im religiösen Empfinden, im erdentrückten Ausdeuten religiöser Probleme wurzelte. Es ist merkwürdig, wie in aller Kunst die Echtheit des Empfindens, selbst mit weniger entwickelter Technik das Ausschlaggebende ist, und zugleich dasjenige, was den Ruhm selbst kleinerer Persönlichkeiten durch die Jahrhunderte hin aufrecht erhält, während die

Digitized by Google

zur Herrschaft kommende Form ohne seelisches Erlebnis mit erschreckender Schnelligkeit dem Untergang zueilt. Hier liegen auch die Wurzeln von Anton Bruckner's Unsterblichkeit, von Richard Strauß's Sterblichkeit.

Zum Schluß noch einige Worte über die technischen Verdienste der Straube'schen Ausgabe. Dieselben Vorzüge, die seiner Ausgabe der »Alten Meister des Orgelspiels« eigneten, finden wir hier wieder: Feinste Phrasierung, größte Gewissenhaftigkeit der dynamischen Bezeichnungen, wertvolle Angaben über Registrierung erheben diese Arbeit zu einem würdigen Seitenstück zu Hans von Bülow's instruktiven Klavierausgaben. Jene Worte Robert Schumann's, die er einst im Jahre 1840 über Mendelssohn's Orgelkonzert schrieb, »wie es doch in der Musik nichts Größeres gibt, als jenen Genuß der Doppelmeisterschaft, wenn der Meister den Meister ausspricht«, gelten auch von Straube's praktischer und theoretischer Interpretation der alten Meister.

M. Bauer.

Zeitschriftenschau[1]).

Zusammengestellt von **Carl Ettler.**

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift IX, Heft 1, S. 47 u. Heft 2, S. 91.

Anonym. Edoardo Grieg. Il giornale dei musicisti, Milano, 1907, Nr. 5. — Feinde der Orgel, GBl 32, 10/11. — Haydn's Pianoforte Sonatas (revised by Franklin Taylor), MMR 37, 443. — Grieg's Funeral, NMR 6, 72. — Joachim in the Poets' Eyes, ibid. — Die moderne Musik als Kulturfaktor, DMDZ 9, 40/41. — Alfred Reisenauer †, DMDZ, 9, 41. — Mozart's erster Besuch in der Pariser Oper (nach Fétis), DMDZ 9, 43/44. — Brahms und Hans v. Bülow. Neue Briefe, DMDZ 9, 47. — Bristol Cathedral, MT 48, 777. — Der zweite Band der Brahms-Biographie, S 65, 60. — Wer komponierte »Mozart's siebentes Violinkonzert«? S 65, 62. — Das moderne Drama und Richard Wagner, National-Zeitung, Berlin, 16. Okt. 1907. — Die Orgel in der vormaligen Benediktiner-Abteikirche in Amorbach, ZfI 28, 2.

Aldrich, R. Edvard Grieg, NMR 6, 72.

Altenburg, W. E. R. Leibl als Rechtsnachfolger und Inhaber der Firma Th. Böhm und Mendler, DMMZ 29, 45.

— Die Trompete, ihre Geschichte, ihre Theorie und ihr Bau, von V. Mahillon (Bespr.), ZfI 28, 3.

Altmann, W. Aus dem Briefwechsel von Johannes Brahms mit Max Bruch und Ernst Rudorff, Sonntags-Beilage der National-Zeitung, Berlin, 1907, Nr. 14.

Angeli, A. d'. Luigi Torchi: L'Arte musicale in Italia nel secolo XVII (Bespr.), CM 11, 5.

— I canti dei Trovatori provenzali, CM 11, 5.

Anselm. »Salome«-Jubiläum, DMDZ 9, 47.

Ansermet, E. La musique exotique, VM 1, 5.

Antcliffe, H. British music and its affluents, MMR 37, 443.

Anthes. Musikalisches aus dem griech. Orient, Daheim, Leipzig, 44, 5.

Bartels, W. von. Paris ohne Konzertsaal, AMZ 34, 45.

Batka, R. Ein unveröffentlichtes Opernfragment Richard Wagner's (Die Hochzeit), Neue Revue, Berlin, 1, 1.

— Das deutsche Theater in Prag, S 65, 61.

Bertier, Chr. de. Claudio Debussy e il modernismo nella musica, Il giornale dei musicisti, Milano, 1907, Nr. 5.

Blitz, E. Sight singing in the public schools, MC 55, 15.

Bohn. Die liturgische Rezitation und die Interpunktion der lateinischen Schriften des Mittelalters, GBl 32, 11.

Bopp, W. Klassische und moderne Musik, Die Zeit, Wien, 19. Sept. 1907.

Breithaupt, R. M. Alfred Reisenauer †, Mk 7, 4.

Briefe an Richard Wagner von Josef Joachim, v. Raymond, O. Wesendonk, Fürst Chlodwig Hohenlohe, A. Pusinelli, Karl Klindworth, BB 30, 10/12.

Browne, J. A. Modern music for the people, MMR 37, 443.

Bruch, M. Gedenkworte bei der Gedächtnisfeier der Kgl. Akademischen Hochschule für Musik in Berlin für Joseph Joachim, S 65, 62.

Cairati, A. Giuseppe Joachim, Il giornale dei musicisti, Milano, 1907, Nr. 5.

Chiarina. Erinnerungen an Joachim, Hochland, München, 5, 1.

Chybiński, A. Bülow, Lindpaintner und

1) Für diese Rubrik bestimmte Zusendungen sind direkt an die Adresse des Bearbeiters der Zeitschriftenschau: Herrn Carl Ettler, Leipzig, Floßplatz 26 zu richten.

Digitized by Google

die Kapellmeisterfrage, MWB 38 (74), 45.

Combarieu, J. La pensée musicale (Erwiderung auf den Artikel von Richelot), RM 7, 21.

Curzon, H. de. Hector Dufranne. Une visite à Beethoven, GM 53, 44.

— Un théâtre d'art international et indépendant, GM 53, 46.

— Le Chemineau de M. X. Leroux, (Bespr. d. Erstauff. in Paris), GM 53, 45.

DBK. Musikunterricht, Chemnitzer Tageblatt, 18. Okt. 1907.

Dador, J. Pour la réhabilitation de la dissonance, RM 7, 23.

Daubresse, M. Quelques compositrices françaises, GM 53, 45 f.

— L'imagination musicale, CMu, 15 octob.

— Le faut-il? ... Il le faut, MM, novbr.

Daumas, G. La consonance musicale, MM 19, 20.

Denéréaz, A. Le sentiment du »Poétique« dans la musique, VM 1, 3.

Dubitsky, F. Eine Berichtigung zur »Neuen Notenschrift«, MWB 38 (74), 46.

— Opernhonorare, BW 10, 2.

Eccarius-Sieber, A. Meisterwerke der Kammermusik und ihre Pflege. Joseph Haydn als Vater des Streichquartetts, NMZ 29, 3.

Ehlers, P. Die soziale Lage der deutschen Chorsänger, I, Mk 7, 4.

Ergo, E. Über Wagner's Melodik und Harmonik, BB 30, 10/12.

Ernest, G. Die Proportionen der Beethoven'schen Instrumentalsätze, Mk 7, 4.

Estrée, P. d'. L'âme du comédien (la religion), M 73, 43.

Fritsche, H. Die Verdienste der Hohenzollern um die Musik und den Gesang, MRu 4, 1 ff.

Gebauer, A. Durch welche Mittel kann der Organist, Kantor und Chordirigent die für seinen verantwortungsvollen Beruf so notwendige Freudigkeit und geistige Frische gewinnen und bewahren? MS 40, 11.

Genée, R. Joseph Joachim, Mitteil. f. d. Mozart-Gemeinde i. Berlin. Novbr. 1907.

Gensel, J. Aus Rochlitz'ens Briefen an Henriette Voigt (hierunter interessant der Brief R.'s an Mendelssohn wegen »Des Heilands letzte Stunden«) Leipziger Kalender 1908.

Göhler, G. Giacomo Puccini, KW 21, 3.

Grainger, P. Personal Recollections of Grieg, MT 48, 777.

Groß, F. Die Gestalt des Loge in Wagner's »Ring«, BB 30, 10/12.

Guerrini, P. Iconografia ceciliana, SC 9, 5.

Gusinde, A. Karl Friedrich Zelter, Sti 2, 2.

Haggenmüller, Frz. Die Pflichten des Chorsängers, GBo 24, 10 ff.

Henderson, W. J. A Comment on Opera, NMR 6, 72.

Herdtmann. Die Orgel der Pfarrkirche zu St. Jakob in Innsbruck, ZfI 28, 4.

Heuß, A. Zur Opernsaison (Leipzigs) 1906/07. Leipziger Kalender 1908.

Hollander. Italiaansche Opera-Ondernemingen, Cae 64, 10 f.

Honold, E. Deutsche Geigenbauer der Gegenwart, I. Eugen Gärtner in Stuttgart, NMZ 29, 3.

Hue, H. Inauguration d'une statue de C. Saint-Saëns, à Dieppe, MM 19, 20.

Hübner, O. R. Das Lied in Wort und Weise, AMZ 34, 44.

Istel, E. Der Stil der modernen komischen Oper, RMZ 8, 45.

Jerichau, Th. Edvard Grieg, 1843–1907, ZIMG 9, 2.

Kalbeck, M. Ignaz Brüll und Edvard Grieg, Neues Wiener Tageblatt, 19. Okt. 1907.

Katt, Fr. Musikalische Hebräer an italienischen Höfen während der Renaissance, DMZ 38. 44.

Kipper, H. Zur Geschichte der Gürzenichkonzerte. Kölnische Volkszeitung, 30. Okt. 1907 f.

Kloß, E. Wilhelm Tappert †, MWB 38 (74), 45.

— Carl Friedrich Glasenapp (zum 60. Geburtstag), BfHK 12, 2.

Kohut, A. Humoristische Komponisten, Deutsche Nachrichten, Berlin, 13. Okt. 1907.

— August Enna, NMP 16, 20.

Komorzynski, E. v. »Die Meistersinger von Nürnberg« und ihre literarische Tradition, BB 30, 7/9.

— Ignaz Brüll (1846—1907), Mk 7, 4.

Kopfermann. Mozart's neues Violinkonzert, Die Woche, Berlin, 9, 44. Mitteil. f. d. Mozart-Gemeinde i. Berlin. Nov. 1907.

Krause, M. Hermann Zumpe's »Sawitri« (Bespr. der Erstaufführung in Schwerin, 8. Nov.), AMZ 34, 46.

Krauß, H. Altchinesische Militärmusik und Militärsignale, DMMZ 29, 45.

Krehbiel, H. E. The Worcester Jubilee Festival, NMR 6, 72.

Kritikos. Trop de Concerts, trop d'Artistes! CMu 10, 21.

Kromar, L. Der »Kromarograph« automatischer Notenschreibapparat zur Festhaltung von Improvisationen auf dem Klavier (Harmonium), MRu 3, 13/14.

Lachmund, C. v. A tribute to Reisenauer by his friend, MC 55, 16.

Lamprecht, K. Beethoven und Goethe auf der Grenzscheide von Klassizismus

Digitized by Google

und Romantik, Österreichische Rundschau, Brünn, 15. Okt. 1907.

Laurencie, L. de la. A propos des protecteurs de Jean-Marie Leclair l'aîné, ZIMG 9, 2.

Lavotta, R. Grieg und die nationale Musik, Philosophische Wochenschrift, Leipzig, 8, 1.

Leßmann, O. Chopin's Tagebuch — eine Fälschung? AMZ 34, 44.

Löbmann, H. Die 300. Aufführung des Riedelvereins (Leipzig), MS 40, 11.

Loovsky, B. Wilhelm von Waldstein, NMP 16, 18/19.

Louis, R. Musik (Bespr. einer großen Anzahl neuer Musikalien), SMH 4, 12.

Lusztig, J. C. Edvard Grieg †, BW 10, 1.

Maclean, Ch. Seydley Taylor on Handel's Borrowings, ZIMG 9, 2.

Mangeot, A. Quelques Idées de M. Camille Chevillard, MM 19, 19.

— Est-il possible de distinguer à l'audition un violon ancien d'un violon moderne? MM 19, 20.

— Théodore et Charles Radoux, MM 19, 20.

— M. X. Leroux: Le Chemineau (Bespr. der Erstauff. in Paris am 6. Nov. 1907), MM 19, 21.

Mayer, A. Beiträge zu einer »Aesthetik« der Musik, L 31, 3.

Mayerhofer, R. Die Arten des »musikalischen Verstehens«. MLB 4, 10.

Möller, Jörgen. Vom rationellen Sprechunterricht und seinem gegenwärtigen Stande in Dänemark, Sti 2, 2.

Monod, M. E. La musique dans les églises protestantes, Revue Musicale de Lyon, 1907, 3 novembre.

Moos, P. Angelo Neumann's Erinnerungen, SMH 4, 12.

Möricke, O. Pro et contra Musikdrama »Salome«, DMDZ 9, 44.

Moser, A. Joseph Joachim. Ein Nachruf, Gartenlaube, Leipzig, 1907, Nr. 37.

Müller, H. v. Hoffmann als Musikalienhändler, SMH 4, 12.

Mund, H. Eine Dorfkirche mit zwei Orgeln (Dyrotz), ZfI 28, 5.

Münch, A. Die Pflege des rhythmischen Sinnes in der Schule, MSS 2, 8.

Nef, K. Aus den Tagebüchern des Basler Musikdirektors Ernst Reiter. Sonntagsblatt der Basler Nachrichten, 1907, Nr. 41—44.

— Die Entwicklung des reformierten Kirchengesangs in der deutschen Schweiz, SMZ 47, 28.

— Die Verbreitung des Alphorns, ibid.

— La Bibliothèque de musique suisse à Bâle, VM 1, 3.

Niemann, W. Leipzig als Musikstadt, RMZ, 8, 44.

Niemann, W. R. Wagner i. d Karikatur (v. Kreowski und Fuchs), Leipziger Neueste Nachrichten (Blätter füs Belehrung und Unterhaltung), 11. Nov. 1907.

Nossig, A. Richard Wagner in seinen Familienbriefen, DMDZ 9, 45/46.

Parker, D. C. The development of music in the human mind, MMR 37, 443.

Pfohl, F. Hamburger Oper, S 65, 61.

Pougin, A. Première représentation du Chemineau (de Leroux), à l'Opéra-Comique, M 73, 45.

Prendergast, H. D. Tallis and the »Et Incarnatus«, ZIMG 9, 2.

Prod'homme, J.-G. Deux lettres de R. Wagner, ZIMG 9, 2.

— Emile Zola und die Musik, I, RMZ 8, 42.

Prümers, A. Schule u. Praxis des Operndirigenten, MWB 38 (74), 43.

Puttmann, M. Jahresfest des evangelisch-kirchlichen Chorverbandes für die Provinz Sachsen und die Thüringer Lande. BfHK 12, 2.

— »Salome« von R. Strauß, Erfurt. Allg. Anzeiger, Nr. 325.

Reger, M. Degeneration und Regeneration in der Musik, NMZ 29, 3.

Rennes, C. v. De »cours de gymnastique rhythmique« van Emil Jaques-Dalcroze in Genève, Cae 64, 10.

Richelot, G. La pensée musicale, RM 7, 21.

Richter, B. T. Motette der Thomaner in der Thomaskirche. Leipziger Kalender 1908.

Riebeling, Ferd. Paul Gerhardt und der Wert seiner Lieder in Text und Melodie, Si 32, 10.

Riel, L. van. Inwijding van de Vlaamsche Opera van Antwerpen, WvM 14, 43.

Riemann, H. Beethoven's Mödlinger Tänze v. J. 1819, ZIMG 9, 2.

Riemann, L. Die Phonola, RMZ 8, 43.

Ritter, H. Erinnerungen an Richard Wagner, Neues Wiener Journal, 20. Okt. 1907.

Robeck, N. de. Notes on the Society of the Mastersingers, MMR 37, 443.

Roth, H. Über Musikalische Kunstkritik. Prinzipielle Gedanken, Mk 7, 4.

Röthlisberger, E. La conférence de Neuchâtel de l'Association littéraire et artistique internationale, résultats au point de vue de la protection des œuvres musicales es dramatico-musicales, VM 1, 4.

Rutters, H. De Salome van Richard Strauß, Cae 64, 10.

Sabelli, Fr. L'anima intima di Wagner, La Tribuna, Rom, 14. Okt. 1907.

Scharlitt, B. Ein Brief und Fragebogen Liszt's an die Schwester Chopin's, MWB 38 (74), 44.

Digitized by Google

Scheumann, A. R. Über die Orgel und das Orgelspiel, Die Woche, Berlin, 9, 41.
Schjelderup, G. Edvard Grieg, KW 21, 2.
Schlegel, A. Die Aufgaben des Chordirigenten, SH 47, 44 f.
Schmals, K. Annus confusionis. Eine Trilogie. 1. Zustände. Abbild oder Zerrbild? 2. Meinungen. Ein Bilderbuch. 3. Was nun? Auch ein Kulturbild, Mk 7, 3.
Schmidt, C. J. Nachträgliches vom Seesängerfest in Meilen, SMZ 67. 29.
Schnitz, A. Über Vortrag und »Seele« im Gesang, RMZ 8, 42.
Schumann, G. An Josef Joachim. Gedenkrede gelegentlich der Joachim-Gedächtnisfeier der Berliner Singakademie. AMZ 34, 43,
Shwan, H. Gedanken über heimische Musikpflege, Gablonzer Tageblatt, Gablonz i. Böhm., 27. Okt. 1907.
Segnitz, Eugen und Klara. Franz Liszt und die Religion, AMZ 34, 46 f.
Shaw, B. Alte und neue Musik, Die Zukunft, Berlin, 16, 5. DMDZ 9, 46/47.
Smolian, A Edvard Grieg †, Leipziger Zeitung, 5. Sept. 1907.
Sonne, H. Der XX. deutsche evangelische Kirchengesangvereinstag in Stuttgart, CEK 21, 11 f.
Spanuth, A. Joseph Joachim als Phänomen, S 65, 59.
— Germania non cantat? S 65, 62.
Spies, P. Ein Versuch, betreffend Tonübertragung mittels elektrischer Wellen, Physikalische Zeitschrift, Leipzig, 8, 21.
Stein, R. G. Gluck im kritischen Lichte der Zeitgenossen, AMZ 34, 43.
Stoeving, P. Was bedeutet die Ševčik-Methode? NMP 16, 18/19.
Storck, K. Vom Nationalen in der Musik. Zu Edvard Grieg's Gedächtnis, MRu 4, 2f.
— Vom Nationalen in der Musik, AMZ 34, 45.
— Joseph Joachim, Der Türmer, Stuttgart, 10, 1.
Stümcke, H. Vier Briefe von Henriette Sontag, NMZ 29, 3.
-t-. Über Frederic Horace Clark's Methode des Klavierspiels, Leipziger Volkszeitung 1907, Nr. 259.
Tetzel, E. »Fingertechnik« oder »Gewichtstechnik«? KL 30, 22 f.
Thalberg, M. Alfred Reisenauer, MM 19, 20.
Thomas, A. Über Musik und Leben. Eine Betrachtung, MWB 38 (74), 44.
ti. Das Erbe der »fahrenden Leute«, Berliner Volkszeitung, 19. Okt. 1907.
Tischer, G. Die »Musikstadt« Köln, RMZ 8, 46.
Touaillon, H. Psychologische Streifzüge eines Musikers, MWB 38 (74), 45 ff.
Valeur, H. Le mensuralisme et Monsieur G. Bas, Voix de St. Gall, Fribourg (Suisse), 2. 5.
Vancsa, M. Das Debut des Wiener Tonkünstler-Orchesters, Die Wage, Wien, 10, 41.
Vatielli, F. Un trattato di musica inedito del cinquecento, CM 11, 5.
Waetzmann, E. Über Klangfiguren an kreisförmigen Membranen u. über Dissonanztöne, 84. Jahresbericht der Schlesischen Gesellschaft f. vaterländ. Kultur. Generalbericht 1906. Breslau 1907.
Wagner, F. Die Musikerdynastie Strauß, DMDZ 9, 41/42.
Wagner, R. Briefe an L. von Bürkel, BB 30, 10—12.
Waller. Ist Richard Strauß' »Salome« ein Produkt der Dekadenz? RMZ 8, 43.
Wallerstein, V. Il concerto di musica, SMH 4, 12.
Weber-Bell, N. Wie ich über Sprechen und Singen denke von Maria Ipes-Speet. Krit. Beleucht, MRu 3, 13/14.
Weingartner, F. Über musikalische Formen, Neue Freie Presse, Wien, 1. Sept. 1907.
Wgd., C. Erinnerungen aus meiner Lehrzeit. Von einem alten Leipziger Musiker (betrifft einige Liszt-Anekdoten), Leipziger Kalender 1908.
Würz. J. R. Modulation und Harmonik bei Max Reger, MWB 38 (74), 43.
Zepler, M. N. Emile Jaques-Dalcroze in seinen Lehrbüchern, KL 30, 21.
Zerbst, M. Theater-Reform, MRu 4, 1 ff.
Zschorlich, P. Pfitzner im Exil, Die Zukunft, Berlin, 16, 4.
— Edvard Grieg †, Die Hilfe, Berlin, 1907.

Buchhändler-Kataloge.

Ackermann, Th. München, Promenadeplatz 10. Antiquariatskatalog Nr. 566 (1908). Musik. Theater (Geschichtliche und theatrelische Werke).
C. G. Börner, Leipzig, Nürnbergerstr. 44. Lagerkatalog VIII. Darunter Autographen an Briefen und Musikalien von Berlioz, Brahms, Lachner, Liszt, Mendelssohn, L. Mozart, Saint-Saëns, Schubert, Schumann, Spohr, Wagner, Weber, darunter manches wertvollere Stück.
Ellis's, Catalogue of old and rare Books, Prints etc. of and relating to Music. Part III. London W. On sale at 29, Newbondstreet.

Digitized by Google

Replik von Julien Tiersot auf die Besprechung seines »H. Berlioz, Les Années romantiques« durch J.-G. Prod'homme.

Mon cher confrère.

J'ai lu avec l'attention que je donne toujours à vos écrits le compte-rendu que vous avez consacré à mon recueil de lettres de Berlioz: Les Années romantiques, dans le Bulletin mensuel de la S. I. M. VIII, p. 433. Je ne puis mieux vous donner la preuve de l'intérêt que j'y ai pris qu'en vous faisant part des constatations de fait que vos observations m'ont suggerées.

P. 68. Il faut lire, dites-vous: «des Huit scènes de Faust, de Gœthe» et non: «de huit scènes du Faust de Gœthe». C'est une erreur: j'ai l'original sous les yeux.

P. 101. Il se peut que la rectification: «trente fois» pour «toutefois» soit mieux fondée; mais vous avez pu lire à la fin de la lettre la source qui m'a fourni le document: il y est écrit «toute», et non «trente»; si c'est une erreur, c'est à l'auteur de la première communication que votre rectification doit s'adresser. Vous le connaissez, je crois.

P. 354. C'est à M. Maurice Tourneux que j'ai dû la communication du texte intégral du billet à Alexandre Dumas, y compris la date: 23 octobre. Bien que je n'eusse aucun doute de sa fidélité, j'ai écrit de nouveau à M. Tourneux, possesseur de l'original, pour lui demander un supplément d'information, et je viens de recevoir sa réponse, ainsi conçue: «C'est le verso même du billet qui porte, avec l'adresse de Dumas, le timbre de la poste.» La date que j'ai inserite était donc parfaitement exacte.

P. 397. La correction «tu ne me dis rien» pour «on ne me dit rien» peut être logique; mais elle est infidèle au texte, que j'ai publié d'après l'original.

P. 435. Il est inexact que la date de la lettre à Legouvé doive être fixée à «quelques jours après l'apparition de la nouvelle: Un premier opéra», car le texte parle de cette nouvelle comme d'un écrit déjà ancien.

Pp. 10 à 15. Loin de vouloir dire que les trois lettres imprimées là appartiennent aux années 1823—24, j'ai eu soin de spécifier qu'elles sont «non datées» et écrites dans «les années qui suivirent [1822]». Je n'ai pas dit: «les deux années». Leur place, nécessairement approximative, était donc bien à l'endroit où je les ai inserées.

P. 274. En datant «fin 1834» une lettre que vous fixez à «fin novembre ou commencement de décembre 1834», je ne pensais pas être infidèle au sens du mot «fin» appliqué à l'année, qui a douze mois, ce me semble . . .

P. 428. A propos de la lettre à Spontini, j'ai écrit: «. . . déjà imprimée dans un article reproduit dans les Soirées de l'orchestre». Il est donc inexact que j'aie omis d'en signaler la publication antérieure. Et puis cela n'était nullement obligatoire.

En terminant le recueil par une lettre de Paris 1842, je n'ai pas en l'intention d'épuiser cette année: j'ai voulu simplement arrêter mon premier volume à la veille du premier départ de Berlioz pour ses tournées à l'étranger. Le second volume commencera par d'autres lettres de la même année.

Vous signalez comme omises deux lettres de 1836, à l'ingénieur Busset. Veuillez ouvrir mon livre à la p. 319, vous y lirez: «A l'ingénieur Busset, le 9 octobre 1836». Il est vrai que la seconde des deux lettres n'est pas là: je ne puis comprendre pourquoi, car en la relisant d'après votre indication, je l'ai fort bien reconnue; il est probable qu'une feuille de copie sera tombée à l'impression. — Pour la lettre à Kastner, de 1839, dont vous me reprochez aussi l'omission, je pense que vous voulez parler de la dédicace du manuscrit de Roméo et Juliette. Mais mon livre n'est pas un recueil de dédicaces, c'est un recueil de lettres. En outre, cette dédicace est très postérieure à 1839 et à la date sur laquelle se clot ce premier volume.

Vous me rappelez, par cette critique, celle qui me fut adressée par une autre revue musicale qui, ayant publié deux lettres (à Mme Lesueur), m'imputa péremptoirement la grave lacune de les avoir ignorées. Je dus répondre, comme à vous: «Ouvrez le livre, aux pp. 150 et 181: ces deux lettres s'y trouvent—publiées d'ailleurs d'après les originaux.» Et j'ai admiré, comme j'admire encore aujourd'hui, le soin que les critiques savent apporter à l'exercice de leurs droits, imprescriptibles!

Digitized by Google

P. 107, en parlant d'un document qui «nous fait connaître que Camille Mocke a eu un père», je ne pensais pas écrire une phrase qui dût être tant prise au sérieux: je serais tout disposé à la rétracter en me souvenant de cette autre parole, profonde: «On est toujours le fils de quelqu'un.» Quant à la personnalité de ce Monsieur Mocke, elle m'était connue sans que j'eusse à demander les renseignements auxquels vous me renvoyez: la collection Trémont, à la Bibliothèque Nationale, m'avait fourni tout ce qu'il pouvait m'importer d'en savoir.

P. 95. Ah! si on n'écrivait jamais que des choses utiles! . . . Mais il est inexact que la note incriminée n'apporte aucun éclaircissement au texte, puis qu'elle rapproche deux textes, l'un de 1830, l'autre antérieur de plusieurs années.

Sur les questions soulevées pp. 66 (affiche déchirée) et 336 (Cherubini et le Requiem), il me faudrait plus de temps que je n'en dispose maintenant — plus de place aussi — pour réfuter l'opinion que vous en avez. Je réserve cela pour d'autres occasions.

Il subsiste une dernière rectification, une seule: le fils de Berlioz n'est pas né le 15 aout, mais le 14. Cela est vrai, je le déclare hautement! Je n'avais pas lu «hier» sur l'acte du 15. Je vous sais le meilleur gré de cette indication, qui me permettra de corriger «une» erreur dans la 4me édition des Années romantiques, laquelle ne saurait tarder de paraître.

Quant aux observations générales, je suis bien obligé de reconnaître que vous êtes d'un avis différent du mien. Cela vient, je pense, de ce que je suis d'un avis différent du vôtre. Au reste, il n'est pas exact que je n'aie pas prévenu le lecteur de la méthode que j'ai suivie en ce qui concerne l'orthographe, etc: la note de la p. 2 répond à ce desideratum. Et quant aux dates conjecturales, le fait que je les ai inscrites entre crochets, signe conventionnel connu de tous, suffit aussi à vous répliquer.

Ayant pris le parti de répondre antérieurement à des objections analogues (en quoi j'ai eu tort sans doute), il faut bien que je continue, car, si je me taisais maintenant, j'aurais tort aussi. D'ailleurs, comment pourrais-je résister, lorsqu'on me fait la partie sibelle?

Je vous priedonc, comme secrétaire du groupe parisien de l'IMG., d'insérer cette réponse dans le plus prochain Bulletin mensuel, bien convaineu qu'il ne sera pas besois, pour obtenir cette satisfaction, d'autre chose que de faire appel à vos bons sentiments confraternels.

Julien Tiersot.

Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft"[1]).

Leipzig.

Die erste Versammlung unserer Ortsgruppe im neuen Vereinsjahr fand am 14. Okt. statt. Nachdem Herr Professor Dr. Arthur Prüfer die ziemlich zahlreich erschienenen Mitglieder begrüßt hatte, ergriff Herr Arthur Smolian das Wort zu seinem Vortrage über Edvard Grieg. Der Herr Vortragende gab zunächst eine kurze Schilderung der künstlerischen Entwicklung des entschlafenen Meisters, um dann die Tonschöpfungen Grieg's eingehend und liebevoll zu würdigen. Zur Erklärung der Grieg's Tonwerke auszeichnenden Eigenschaften brachte der Herr Vortragende kurze Beispiele auf dem Flügel, und bei der Darstellung der Bedeutung Grieg's als Stimmungskünder und feinfühliger Finder und Neuformer völkischer Musikelemente bediente er sich treffender, anschaulicher Bilder. Schließlich spielte Herr Smolian eine große Anzahl Grieg'scher Klavierstücke aller Gattungen vor und wußte durch sein überaus fesselndes, nachschaffendes Spiel die Zuhörer in engste Fühlung zu dem nordischen Klavierpoeten zu bringen und so in eine wahrhaft erhebende Feierstimmung zu versetzen.

Dankesworte des Herrn Professor Prüfer und der laute Beifall der Anwesenden belohnten ihn.

In der zweiten Sitzung unserer Ortsgruppe hielt am 4. November der Lehrer am Königl. Konservatorium für Musik und Dirigent des Riedel-Vereins, der hochgeschätzte Pianist Herr Josef Pembaur jr., einen Vortrag: »Von der Poesie des Klavierspiels«.

Digitized by Google

In der richtigen Erwägung, ein solches Thema bedürfe einer von poetischem Geiste getragenen Ausführung, vermied der Redner möglichst jene trockene Darstellungsweise und führte die Zuhörer kraft seiner von hohen sittlichen Anschauungen geleiteten von einer starken Persönlichkeit durchdrungenen Rede unmerklich weit hinein in das noch zu wenig erhellte Gebiet der Pädagogik des Klavierspiels. Der Vortragende begann mit kurzen, selbstgeschauten, feinen Stimmungsbildern, zeigte, wie ein poetischen Eindrücken fähiges Gemüt durch Ereignisse im Leben, durch äußerliche Vorgänge und feinste Naturstimmungen poetisch angeregt wird und machte so mit dem Wesen des Poetischen überhaupt bekannt, das er als den in künstlerische Form gegossenen Ausfluß eines tiefempfindenden Gemütes hinstellte. Er sprach nun von dem Poetischen in der in der Musik, und bezeichnete das Klavier als das zur Erweckung der Tonpoesie deshalb geeignetste Instrument, weil es die Elemente der Musik, Melodie, Harmonie und Rhythmik am vollkommensten wiederzugeben imstande ist. Nun wurden vom Vortragenden die Fragen aufgeworfen: Was ist poetisches Klavierspiel, und wie kann zu poetischem Klavierspiel angeleitet werden? Die Beantwortung dieser Fragen geschah mit einer Fülle von höchst anregenden, in reicher Erfahrung gewonnenen Grundsätzen aus der Werkstätte des Klavierlehrers; nur einzelne Gedanken seien aus dieser Goldgrube für alle der Klavierkunst Beflissenen herausgehoben. Auch das kleinste Motiv ist nicht nur als Bewegungs-, sondern auch als Empfindungskeim aufzufassen; der Lehrer lege größten Wert auf die Erweckung des Tonfarbensinnes beim Schüler und beachte die richtige, im Tempo freiere Wiedergabe einzelner Formen (Legenden, Balladen, Rhapsodien), er rege zu einem durchgeistigten Vortrag der oft rein technich genommenen Fiorituren und Verzierungen an und mache auf die geistige Bedeutung kleiner musikalischer Ausdrucksmittel aufmerksam (Fermate, Halbschluß usw.). Eine von künstlerischem Geiste durchdrungene Wiedergabe alter Klaviermusik ist unmöglich ohne die Kenntnis der Geschichte des Klaviers. Die heutzutage noch viel zuwenig erkannte psychische Bedeutung der musikalischen Form der Variation, die den Schüler poetisch leicht anzuregen vermag, und in der er seine Lebenserfahrung niederlegen kann, sei hervorgehoben; in demselben Sinne ist förderlich das Studium der Liederbegleitung, besonders der alten Strophenlieder, da diese oft in jeder neuen Strophe neue Nuancierung und Färbung fordern. Anstatt daß man, wie moderne Ausleger zu tun pflegen, die Wiederholung der ersten Teile der Sonatensätze streicht, die freilich nicht immer tief zu begründende Eigentümlichkeiten der Form sind, wäre es stilgerechter, sie mit einer gesteigerten Ausdrucksweise beizubehalten. Größte Beachtung ist den Kadenzen zu den Konzerten zu widmen, die poetisch dem Ganzen angestimmt sein müssen, und dem Gebrauche der Pedale, die überhaupt als die vorzüglichsten Mittel zur Darstellung des Poetischen auf dem Klaviere zu gelten haben. Schließlich ist auch oft die Kenntnis der Persönlichkeit des Komponisten und seiner Lebensschicksale erforderlich zur verständnisinnigen Wiedergabe eines Werkes. Wie nun der ausübende Pianist der würdige Mittler sein soll zwischen Komponisten und Publikum, so muß er alle persönlichen Interessen beim Eindringen in das Kunstwerk schwinden lassen und sich bemühen, auch als Mensch das zu sein, was seiner Würde als Künstler allein entspricht. Das schon in früherer Zeit gefallene Wort von der Priesterschaft des Künstlers fiel auch hier und beschloß den inhaltreichen Vortrag.

Als Vorsitzender der Ortsgruppe dankte Herr Prof. Dr. Prüfer dem Vortragenden für die vielen Anregungen und sprach — zugleich im Namen des zahlreichen dankbaren Publikums — den Wunsch aus, diesen Vortrag recht bald gedruckt zu sehen. Möchte Herr Pembaur zum geistigen Gewinne aller seine Kunst Studierenden diesen Wunsch erfüllen.

Georg Kaiser.

Die Veröffentlichung der im November eingetretenen neuen Mitglieder, sowie der gemeldeten Adressenänderungen erfolgt wegen Raummangel im Januarheft.

Die Redaktion.

Ausgegeben Anfang Dezember 1907.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Gautzsch b. Leipzig, Ötzscherstr. 100 N.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36/38.

Digitized by Google

[International Musical Journal, IX th Year.]

English Sheet.

January 1908.

English Matter in December and January Journals.

Athenaeum newspaper, 134
Counterpoint teaching, 108, 169, 171
Day's "system" of harmony, 114
French as historians, 173
Gradus ad Parnassum (Fux), 110
Grounds, playing of, 124
Harmony teaching, 108, 171
Harrison, May, 135
Mozart new concerto, 134
Muffat and Handel, 123
"Roots" in Harmony, 113, 114
Bach's church cantatas, 172
Beethoven, portraits, etc., 167, 168, 173
Böhler's Brahms, 167
Hymn v. chorale, 172
Orchestral music, 167
Organ-lofts, effect of, 172
Portraits of musicians, 167, 168
Promenade season, 155, 167
Theory at R. A. M., 171

English Books reviewed in Ditto

Bridge's counterpoint 169; *Macpherson's* theoretical series 171; *Prout's* Bach church-cantatas 172; *Rolland's* Beethoven 173.

Abstract Notes on German &c. Matter in Ditto.

(Page 99). *Next General Congress.* Franz Joseph Haydn born at Rohrau 31 March 1732, died at Vienna 31 May 1809. At the centenary of his death, at the end of May 1909, a special Haydn-Festival will be held in Vienna. The Vienna Branch of the International Musical Society having suggested that the Society's next General Congress shall be held there simultaneously, this has been decided upon by the Directory. Next after Paris, Vienna has in history been the place most often chosen for political international meetings.

(Page 147). *Handel and Fioriture.* For laying on the harpsichordist's desk in current public performances of Handel's different works, his amanuensis Johann Christoph Schmid the younger (1712—1795, called Smith in England) prepared certain copies of the autograph full-scores, which have been variously called "conducting scores", or "performing scores", or in German "Handexemplare". He was assisted by his father, the elder Johann Christoph. A complete collection of these conducting scores (in about 126 volumes) were found soon after 1850 in a library which had belonged to the family of Lord Rivers (barony since extinct in 1880), and which was then bought by Kerslake, a second-hand bookseller of Bristol. The French republican politician Victor Schoelcher (1804—1898) was a refugee in England during all the Louis Napoleon régime (1851 to 1870), and being addicted to music and becoming in England a special Handel-lover, he bought this Smith collection from Kerslake for (it is said) the advertized price of £ 38. In 1857, assisted by one Rophino Lacy, he published a most inferior Life of Handel (London, Trübner); he wrote this in French as "Handel et son temps", and the translation was made by James Lowe. Karl Franz Friedrich Chrysander (1826—1901), who from 1856 onwards paid annual long visits to England, negotiated purchase of the above-named Smith collection from Schoelcher for £ 800 for the Hamburg State Library (transfer

Digitized by Google

actually accomplished when S. went back to Paris in 1870), but it is probably true that S. might have got still more for it if he had wished.

Largely assisted by these Smith records, Chrysander, as a distinct work from his library-edition of the full-scores under title of the Händel-Gesellschaft, prepared a series of full-scores of 14 of the oratorios, called "performing editions"; in MS., but orchestral and vocal parts of some printed in his private press. In these, designed for modern performance and propaganda, C. gave himself much latitude in the arrangement of minor details, and in particular revised all the solo-numbers in the light of what he claimed to have been the fioritura style actually in use under Handel; he also made large cuts to bring about 2-hour performances. For a parallel example (in this case published) of preparing a modern practical full-score of a Handel oratorio, assuming considerable discretion as to the management of detail, cf. Ebenezer Prout's "Messiah" in 1902 (London, Novello, see Journal IV, 142, Dec. 1902); though here there is no special question about fioriture, and the whole editorial treatment was far more restrained. In connection with the Chrysander "performing edition" movement, Hermann Kretzschmar (Villa Clara, Schlachtensee, Berlin) published a paper on the "Performance of ancient music" in the 1900 Peters Jahrbuch.

Chrysander died on 3rd Sept. 1901, with an immense reputation as a scholar, but with his special practical propaganda not very far advanced. A sketch-life, with portrait, by his son-in-law Charles Volkert, managing partner of Schotts in London, is at Musical Times, Oct. 1901, p. 661; and a 17-page obituary appreciation by Oskar Fleischer (17 Motzstraße, Berlin) is at Journal III, 43, Nov. 1901.

In 1902 a vocal score of the "Messiah" according to the "performing edition" was published with Breitkopf and Härtel by Chrysander's friend and pupil Max Seiffert (28 Göbenstraße, Berlin). In connection with his share in the work, he says that he consulted Chrysander's copy of the Smith-score bequeathed by Barrett Lennard to his son Francis Barrett Lennard, and by the latter to Fitzwilliam Museum, Cambridge; and also visited England in September 1901 to consult the Smith-score formerly with William Hayes (1706—1777) and since with Otto Goldschmidt (1829—1907). There have been various public performances in Germany of the "Chrysander versions" of the Handel oratorios, which have excited controversy there both in the daily press and among savants; so more especially in this case of the "Messiah". Reports have scarcely reached this country. At Musical Times July 1903, p. 478, J. S. Shedlock reported the Duisburg-on-Rhine (50-year Jubilee) Musical Festival of 23, 24 May 1903, where a performance of the "Messiah" on these lines (and also a Hubert Parry work); new Rehbock harpsichord commended, but various details criticized.

The matter was first controversially noticed in England by W. H. Cummings, in a paper "The mutilation of a masterpiece", before Musical Association, 10th May 1904. He severely attacked all Chrysander's details, taking some 100 separate cases. Whatever the historical or aesthetic merits of Chrysander's conceptions, they no doubt diverge completely from what has been the practice here within memory.

In Quarterly Magazine VIII 581—615, July 1907, Seiffert published

Digitized by Google

article on "Ornamentation in the solos of Handel's Messiah"; divided into (a) the musical exposition of the fioriture themselves, — graces, "passages", and cadenzas, (b) consideration of how far Handel's direct personal authority can be claimed for the same, (c) consideration of how far the Chrysander version represents the Handel period. Nine solo-numbers were taken as specimen. The fioriture for Part I "Messiah" had been found in the Lennard-Hamburg Smith-score above-named; those for Parts II and III in the Otto Goldschmidt Smith-score above-named. S. regarded it as quite demonstrable that they were taken as a matter of course in Handel's time and regularized by Handel himself. Graphic picture was produced showing how the soloist of the moment and the bass-players grouped themselves round the harpsichord key-board, facing it. S. defended Chrysander's selection of ornamentations, etc.

At Journal IX, 18, Oct. 1907 Hugo Goldschmidt (219 Kaiserallee, Berlin), and in this place Rudolf Wustmann (Dresden), criticize the Chrysander proceedings about fioriture in detail, without disputing the main theses. The discussion is proceeding, and Seiffert will reply.

Ornamentation either not recognized at all, or only by the barest stenography, in the notation, is of course as old as notation. Mediaevally "contrapunctus a mente" in the church, "graces" in the folk-song. With progressive recognition, the breaking up the long notes of the melody into short notes was called "diminution", or "division"; later "figuration". The written authorities on vocal ornamentation up to Handel's time were chiefly Giulio Caccini's "Nuove Musiche" preface, 1602; and Pier Francesco Tosi's "Canto figurato", 1723 (English by Galliard 1742); especially the latter. Tosi (1650— c. 1730) was a male soprano settled as teacher in London, while Handel's regular London career began say circa 1720. Unwritten ornamentation died with about Beethoven; it has delighted millions, especially in vocal music, and something very valuable has passed out of European art with it. It is the basis of the Eastern art.

In connection with this subject it may be added that the "Messiah" was not heard in Germany till 13 years after Handel's death. It was first produced 13th April 1742 in Dublin. It was the last work of which Handel gave a performance, 6th April 1759, eight days before his death. Michael Arne (1740—1786), son of Thomas Augustine Arne, made a tour in Germany 1771—2, and gave it its first performance in Germany at Hamburg, 15th April 1772, Miss Venables soprano.

(Page 167). *Musical works by women.* Mary Wurm, 49 Schiffsgraben, Hanover, makes a dictionary of these, and will welcome contributions.

(Page 181). *Local Branch.* One opened now at Warsaw.

Notices to Subscribers.

Contributions etc. Contributions to Magazine and Journal, and books for review, should be addressed, "The Editor, International Musical Society, 54 Great Marlborough Street, London, W."; articles for Journal being within 1500 words.

Yearly Subscription for complete Monthly Journal, Quarterly Magazine, and General Index (about 1350 pages, 20/. The same for Journal only, 10/. Anyone who contemplates subscription can obtain specimen copies on applying to Messrs. Breitkopf and Härtel, 54 Great Marlborough Street, London, W.

IMPORTANT NOTICE

BREITKOPF & HÄRTELS

NEW MUSIC STUDIOS

Spacious and comfortable STUDIOS and PRACTICE ROOMS, with use of Pianoforte and access to extensive Music Library if desired. Electric light. Fine entrance and staircase. Good locality. Moderate charges. May be hired by hour, day, or term.

Apply Breitkopf and Härtel, Agents for the celebrated Paul Werner Dresden Pianofortes and Mannborg Harmoniums, 54, Great Marlborough-street, Regent-street, W. (three minutes from Oxford-circus).

JOSEPH HAYDN'S COMPLETE WORKS

MONUMENTAL NEW EDITION, IN ABOUT 80 VOLUMES.

All public libraries and private persons possessing Haydn autographs, or rare first editions, are earnestly requested to communicate with us.

LONDON W. 54, Great Marlborough Street, Regent Street,

BREITKOPF & HÄRTEL

Digitized by Google

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT

Heft 4. Neunter Jahrgang. **1908.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 ℳ. Anzeigen 25 ₰ für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen 15 ℳ.

Zwei Messiasprobleme[1]).

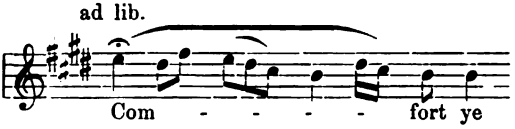
I.

Im letzten Juliheft unserer Sammelbände hat Max Seiffert eine Arbeit über die Verzierung der Sologesänge in Händel's »Messias« veröffentlicht, die alle Händelfreunde auf das lebhafteste zu interessieren geeignet ist. Seiffert teilt darin zum erstenmal aus zwei Messiaspartituren aus Händel's Zeit die in diese eingetragenen Verzierungen von Händel's Sängern zu neun Soli mit, erläutert sie musikalisch, tut ihren Wert als von Händel selbst gebilligt dar und äußert sich im Anschluß daran über Chrysander's Messias-Verzierungen. Er betrachtet diese Veröffentlichung als den Anfang einer Diskussion, in deren weiterem Verlauf er uns die vollständige, mit gründlichster Kritik besorgte Ausgabe sämtlicher Gesangsverzierungen, wie sie fast für alle Opern und Oratorien Händel's durch gleichzeitige Niederschriften erhalten seien, in Aussicht stellt. Wir halten seine auf verschiedenen äußeren Stützen beruhenden Darlegungen darüber, daß Händel's Autorität hinter diesen hier zum erstenmal mitgeteilten Verzierungen stehe, für beweiskräftig, zumal da wir sie auch mit inneren Gründen zu stützen vermögen, und beabsichtigen zunächst auf einige ihrer musikalischen Eigentümlichkeiten hier mit wenigen Worten einzugehen. Wir wollen dabei nicht vergessen, daß es sich vorderhand nur um einen kleinen Teil des erhaltenen reichen Materials handelt,

1) Mit diesen beiden Aufsätzen wird die Diskussion über die Chrysander'sche Neubearbeitung des »Messias«, die im ersten Heft dieses Jahrgangs von H. Goldschmidt begonnen wurde, fortgesetzt. Trotzdem wir mit dem Ton, in dem die Aufsätze einem Chrysander gegenüber gehalten sind, nicht ganz einverstanden sind, halten wir ihre Veröffentlichung dennoch für geboten. Erinnert sei einzig daran, daß Chrysander seine Reformen, besonders in bezug auf die Ornamentik, als Vorschläge aufgefaßt wissen wollte und keinen Anspruch auf bleibende Gültigkeit in diesen so überaus heikeln und von so manchen äußeren Umständen abhängenden Fragen erhob. Einige Zurückhaltung wird denn auch heute noch geboten sein. — Im übrigen sei auf das im nächsten Heft erfolgende Nachwort Max Seiffert's verwiesen, dessen Aufsatz in den Sammelbänden den Anstoß zu der Diskussion gab. Die Redaktion.

Digitized by Google

und uns hüten, etwa hier sich ergebende Ansichten zu verallgemeinern. Für den Messias allerdings, dieses Hauptwerk Händel's, ist das Material nun bereits vollständig, soweit es überhaupt erhalten ist, mitgeteilt worden, und da jedes gute und große Kunstwerk ganz aus sich selbst muß erklärt werden können, wagen wir es, für dieses Werk in die Diskussion einzutreten.



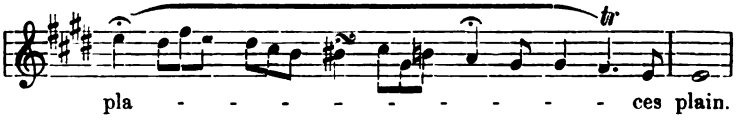
Das ist im Messias die erste der echten Verzierungen. Seiffert bezeichnet sie nur mit dem allgemeinen Worte Melisma. Zu Händel's Zeit hieß sie bei den Sängern im Gegensatz zu dem rascheren und äußerlichen Passaggio *un passo*. Das letzte Kapitel von Tosi's *Opinioni* (1723), *De' Passi*, beschreibt einen solchen, die feinste Blüte des damaligen Kunstgesanges, so:

Quando sul movimento eguale d'un Basso, che lento cammini di croma in croma un Vocalista mette la prima voce sugli acuti strascinandola dolcemente al grave col forte e col piano quasi sempre di grado con disugnaglianza di moto, cioè fermandosi più su qualche corda di mezzo, che su quelle che principiano, o finiscono lo strascino. ogni buon Musico credo per indubitato, che nell' arte migliore del Canto non vi sia invenzione, nè studio più atto a toccar il cuore di questo, parchè sia però formato dalla intelligenza e dal Portamento di voce sul Tempo, e sul Basso.

Agricola übersetzt das — nicht eben geschickt, doch geben wir seine Worte als eine Art Quelle wieder —:

»Wenn ein Sänger, über einem langsam fortgehenden aus lauter gleichen Achttheilen bestehenden Basse, erstlich auf einem hohen Tone eine verstärkete Aushaltung der Stimme macht, und dieselbe gelinde, mit abwechselndem Forte und Piano, fast immer stufenweise, aus der Höhe in die Tiefe gleichsam herabschleppet; doch mit ungleicher Bewegung, das ist, indem er sich auf einigen mitlern Tönen länger aufhält, als auf denen, welche das Ziehen anfangen oder endigen: so hält es ein jeder geschickte Tonkünstler für eine ausgemachte Wahrheit, daß unter den schönsten Künsten des Gesanges keine Erfindung noch Bemühung das Herz zu rühren geschickter sey, als diese, wenn sie nur mit gehöriger Einsicht, nach Maasgebung des Tacts und des Basses, am rechten Orte angebracht wird.«

Ein noch genauer zu Tosi's Worten stimmendes Beispiel des Passo, bei dem auch der Halt auf einem der mittleren Töne nicht fehlt und die Stimme noch weiter herabsteigt, ist die von Seiffert mitgeteilte Kadenz zu der ersten Tenorarie (*Ev'ry valley*):

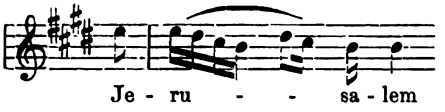


Die Gliederungen freilich, die Seiffert für beide Passi, um sie »fürs Auge und den Vortrag übersichtlicher zu gruppieren«, S. 585 und 589 gibt, halten wir für nicht empfehlenswert, weil sie u. a. die ursprünglich angedeutete Rhythmisierung (Triolen!) ignorieren und damit die originale Grazie dieser Passi wegretuschieren. Auch ist Vorsicht gegenüber Seiffert's Anweisung am Platze, daß derartiges »ganz taktfrei, feierlich breit« vorzutragen sei: Tosi schärft im Gegenteil dem guten Sänger auch bei willkürlichen Aus-

Digitized by Google

zierungen immer wieder möglichstes Innehalten des Taktes ein (— eine Fermate bleibt natürlich eine Fermate).

Wir wollen nicht von den vielen kleinen unwillkürlichen Verzierungen (Quantz: »wesentliche Manieren«) sprechen, die der Sänger Händel's in diesem ersten Arioso, dem anschließenden Rezitativ und der folgenden Arie anbrachte. Nur auf eine Stelle, die auch Seiffert hervorhebt, sei die Aufmerksamkeit noch einmal gelenkt:



so lautet das Wort das zweitemal in der frei verzierenden Behandlung des Sängers (Takt 19, bei Seiffert, S. 584, enthält der Takt eine Viertelpause zuviel). Seiffert bemerkt dazu S. 586:

»Taktmäßiger Vortrag würde die Stelle auf das Niveau einer schnörkelhaften Figur niederdrücken; ausdrucksvoll melodisch wiedergegeben verlangt sie jedoch ein starkes Zurückhalten des Tempo, ein Tempo rubato, das für die künstlerische Wirkung der willkürlichen Auszierungen [um eine solche willkürliche A. handelt es sich in dem Sinne, wie Agricola diesen Begriff nimmt, nicht] überhaupt unerläßlich ist.«

Nach unserer Ansicht, die Tosi teilen würde, ist die Stelle im wesentlichen im Takt zu singen. Es ist eine zu schleifende, abwärts gehende Passage, über die Tosi in seinem Kapitel *Del Passaggio* (S. 31) sagt:

La giurisdizione dello Scivolo è assai limitato nel Canto. Egli talmente a poche corde ascendenti, e discendenti di grado si ristringe, che se non vuol dispiacere non può passar la quarta. All' orecchio parmi piu grato però quando scende, che quando cammina per moto contrario. (Agricola: »Das Gebiet des Schleifens ist beym Singen sehr eingeschränkt. Es erstreckt sich nur über so wenige stufenweise auf- und absteigende Töne, daß es, wenn es nicht misfallen soll, nicht über vier derselben in seinem Bezirke haben darf. Dem Gehör nach, scheint es mir im Absteigen gefälliger zu seyn, als im Aufsteigen.«

Es ist übrigens nicht unmöglich, daß der Sänger hier, trotz strengster Takteinhaltung durch das Orchester, sein *rubamento di tempo* anwendete, das etwas ganz anderes ist, als das von Seiffert zitierte und als »starkes Zurückhalten des Tempos« interpretierte moderne, in seiner Berechtigung nicht immer klare Tempo rubato. Tosi und die Sänger seiner Zeit verstanden unter dem *rubamento di tempo*, einem ihrer feinsten Mittel, ein geringes Beschleunigen zu Anfang eines Taktes (oder einer Figur), dem dann einige gedehntere Töne folgen mußten, so daß eine zarte Erregung und Erschlaffung zustande kamen, der Gesamtrhythmus des Taktes aber unangetastet blieb.

Aus den Erläuterungen Seiffert's zu den weiter mitgeteilten sieben Soli wollen wir als uns befremdend nur noch die Bemerkung (S. 594) aufgreifen, daß die Vorschläge der Arie *He was despised* dieser »unverkennbar den Ausdruck fassungsloser, zitternder Erregung verleihen«. Wer Tosi's Kapitel *Dell' Appoggiature* gelesen hat, wird sich mit dieser naturalistischen Deutung wohl kaum befreunden können. Freilich ist sie mit dem Prinzip verwandt, von dem Chrysander bei seinen willkürlichen Verzierungen — ich meine dieses Wort im technischen Sinne — ausgegangen ist, und damit kommen wir zu Seiffert's letztem Abschnitt, der der Beantwortung der Frage gewidmet ist: ob und bis wieweit Chrysander's Verzierungen Anspruch auf eine Wiederherstellung des wirklichen Händel'schen Gesangstiles erheben dürfen.

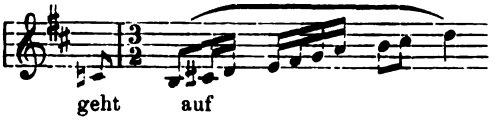
Digitized by Google

Schicken wir einiges zusammenfassende voraus. Wir haben zu diesem und gegen jenes in Seiffert's Erläuterungen Stellung genommen, weil es nicht zu Tosi stimmte. So sehr wir die vollständige Veröffentlichung dieser alten, englischen Händelkoloraturen durch Seiffert wünschen, so dringend hoffen wir, daß alle musikalischen Erläuterungen dazu sich von irgendwelcher ästhetischen oder historischen Schule der Gegenwart freihalten — die Chrysander's eingeschlossen — und statt dessen den Zusammenhang mit der Sängertheorie jener Zeit herzustellen suchen, wozu hier ein kleiner Anfang gemacht worden ist. Tosi's *Opinioni de' cantori antichi, e moderni o sieno Osservazioni sopra il canto figurato* sind eine nicht ganz leicht verständliche, aber umso intimere elegante und persönlich gefärbte Zeitquelle. Agricola, der über dreißig Jahre später schrieb, hat schon nicht mehr alles darin verstanden; aber er gibt Notenbeispiele hinzu, die man bei Tosi vermißt, und erweitert diesen auch pädagogisch-methodisch und sonst in dem Sinne, in dem sich die Gesangskunst zwischen 1723 und 1757 entwickelt hatte, d. h. in einem Zeitraum, in dessen Mitte der Messias zum erstenmal gesungen wurde. Agricola kommt also in zweiter Linie in Betracht. In dritter dann Quantz usw. Was Tosi und die guten italienischen und englischen Sänger, die von ihm lernten, an die Gesangskunst im allgemeinen für Begriffe mitbrachten, war etwa folgendes (ich sperre einiges, was mir für den damaligen guten Geschmack besonders bezeichnend scheint). Die Musik colla dolcezza della sua armonia hat den principato unter den Künsten ... Pistocchi, der größte Sänger unserer und aller Zeiten, verstand anzuwenden tutti le bellezze dell' Arte senza offendere le misure del Tempo .. Andere ausgezeichnete Sänger waren und sind Siface col suo divino mellifluo ..., Luigino col suo dolce et amoroso stile ... Frau Lotti, die mit soavità penetrante sang ... Ein Freund Tosi's nahm zu berühmten Sängern möglichst stets die Kompositionen mit ins Konzert, um bei dem Einblick in sie erst recht zu bewundern la più studiata finezza dell' Arte totalmente ristretta nel rigor più severo del Tempo ... Die Nurmodernen sagen zwar: Che vi sia irrevocabil legge fra noi di esiliar perpetuamente il Patetico, è verissimo perchè non vogliam malinchonie ... so ist es zu einem Cantar sempre allegro [d. h. munter] de' Moderni gekommen ... aber: chi ha l'orecchio delicato, egualmente abhorre le seccaggini antichi, e gli abusi moderni ... Der gute Sänger übt Passagen, benchè il Passaggio non abbia in se forza, che basti al produrre quella suavità, che s'interna ... und Triller, weil er weiß: Chi ha un bellissimo Trillo, ancor che fosse scarso d'ogn' altro ornamento, gode sempre il vantaggio di condirsi senza disgusto alle Cadenze, ove per lo più è essenzialissimo ... schließlich: Lo studio più necessario e molto più difficile d'ogn' altro per cantar perfettamente le Arie è quello di cercare il facile, e di ritovarlo nella bellezza del pensiero. Chi ha la sorte di poter unire doti si pellegrine ad un soave portamento di voce, fra Professori è il piu felice.

Das alles stimmt nach seiner ganzen seelischen Verfassung ebensogut zu den jetzt von Seiffert mitgeteilten Messiasverzierungen, wie es sich im Grunde von denen Chrysander's scheidet. Chrysander hat allerdings auch eine Anzahl kleiner unwillkürlicher Verzierungen aus den von Seiffert benutzten Quellen in seine Einrichtung schon mit herübergenommen. Aber die galten ihm als Nebensache; sehr vieles davon hat er weggelassen. Weggelassen hat er aber auch die alten schönen Passi. Statt deren bietet er seine Kadenzen,

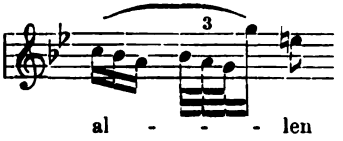
Digitized by Google

und Seiffert versucht eine pietätvolle Rettung dieser Kadenzen. Wenn Quantz sagt, die Kadenz dürfe »nur als ein Ohngefähr klingen« — für Tosi genügte ein allerdings schöner Triller auf der Quinte der Dominante vor dem Schlusse —, so meint Seiffert, Chrysander's lange Passage:



mit ihrer Ausdehnung des $^6/_8$ Taktes auf $^3/_2$ für ein solches »Ohngefähr«! Wenn Chrysander in brillanten Bogen kadenziert:

so versucht Seiffert das zu rechtfertigen als — nach Quantz — aus »dem Hauptaffekt« der Arie geflossen, während die damit gemeinte »Licht«stelle eine einmalige passagierende Zier ist und man unter »dem Hauptaffekt« das durchgehende Grundmotiv einer Arie zu verstehen hat. Die Kadenz gehört zu Händel's Zeit auf eine Silbe über dem Quartsextakkord: wenn Chrysander sie (»das Krumme grad« usw.) auf neun ausbreitet und vor dem Quartsextakkord ihren längsten Teil auf einen ungebührlich eingelegten Unterdominantbaß baut, so rühmt Seiffert lediglich die Tonmalerei, das organische und den melodischen Höhepunkt, während er eine analoge, aber bescheidenere Veränderung der Harmonie à la Hiller als »gegen alle Grundregeln verstoßend« bezeichnet. Wenn Chrysander dem Sänger folgenden Tönesalto zumutet:



so fragt Seiffert: »Wie möchte die musikalisch-poetische Wirkung mit noch einfacheren [?] Mitteln zu erreichen sein?«

Chrysander hat sich seine Vorstellungen von dem Verzierungswesen bei Händel nach Theorien gebildet, die 150 Jahre früher ausgesprochen worden waren, in der Hauptsache nach Zacconi. Auch wenn man die Koloraturen der Landi und Kapsberger vernimmt, wie sie Kuhn[1]) veröffentlicht hat, so findet man viel ähnliches mit denen Chrysander's. Es ist das Prinzip der barocken, gern malenden Koloratur, das Chrysander auf den »Messias« angewendet hat. Dieses Prinzip hatte — übrigens auch noch in etwas anderer Weise, als es bei Chrysander herauskommt — Sinn in der spätkontrapunktischen Kompositionszeit. Seit etwa der Mitte des 17. Jahrhunderts aber ist es im Rückgang begriffen. Statt seiner entwickelt sich die galante, empfindende Koloratur, die infolge der gesanglicheren Melodieerfindung der Komponisten und der Aufnahme von Passagenwerk in die Komposition, auf kleine

1, Beiheft VII der IMG.

Digitized by Google

Formen eingeschränkt wird, nur der Passo bleibt von größeren Freiheiten für den Sänger von Geschmack übrig. Gewiß machten auch zu Händel's Zeit schlechte Sänger immer noch dreiste Passagen an den Schlüssen und sonst, aber ohne den poetischen Sinn der Anschauung, auf den man sich für Chrysander's Kadenzen immer höchst plötzlich einstellen muß. Chrysander's Messiasverzierungen haben, nachdem uns Seiffert die authentischen Ornamente gegeben hat, nur noch das Interesse kühn entworfener Kuriositäten aus einer früheren Periode der musikgeschichtlichen Wissenschaft.

Dresden. **Rudolf Wustmann.**

(Der zweite Aufsatz folgt in nächster Nummer.)

Kunstlied und Volkslied.

»Daß beim Volkslied Wort und Weise ein untrennbares Ganze bilden, daß sie eine wirkliche Synthese und nicht eine bloße Symbiose eingehen, ist noch immer zuwenig anerkannt, oder, wenn auch theoretisch zugegeben, doch praktisch zuwenig beachtet. Es hängt das zum Teil damit zusammen, daß die Volksliedforschung von literarisch Interessierten ausging und lange Zeit nur von ihnen betrieben wurde und die Musikgelehrten ganz zurückstanden. Und noch heute ist es trotz manchen Anfängen zur Besserung noch immer als Desiderium zu wiederholen, daß sich doch Musiker wie Musikhistoriker finden möchten, die der musikalischen Seite ihre Aufmerksamkeit schenkten. Denn diese ist für das Gefühl des Volkes vielfach sogar die wichtigere.«

Diese Sätze entnehmen wir John Meier's neuesten Untersuchungen über das Volkslied, die er in seiner kleinen aber inhaltsreichen Schrift »Kunstlieder im Volksmunde«[1]) niedergelegt hat und die wir hier, einer freundlichen Aufforderung der Redaktion folgend, um so lieber etwas ausführlicher anzeigen, als sie eine Revision der landläufigen Ansichten über das Volkslied anbahnt und, wie die zitierten Sätze zeigen, auch die Musikwissenschaftler nahe angeht.

Der Kern von Meier's Arbeit liegt in dem Nachweis von 567 Kunstliedern, die aus dem Volksmund aufgezeichnet wurden, also zu Volksliedern geworden sind. Bei 336 von ihnen ist auch der Name des Verfassers festgestellt, ebenso bei einer größeren Anzahl der des Komponisten. Damit ist ein für allemal die noch von F. M. Böhme vertretene Ansicht, daß nur dasjenige Lied ein Volkslied sein könne, von dem man den Verfasser nicht kenne, abgetan, überhaupt die enge Verbindung zwischen Kunst- und Volkslied nachgewiesen. Ganz besonders ist damit gezeigt, daß das Volk häufig Kunstlieder in seinen Liederschatz aufnimmt und zu Volksliedern umwandelt und also nicht nur die Kunstdichtung durch Berührung mit der Volkskunst gewinnt, sondern der Bestand der letzteren zu einem großen Teil einfach durch Übernahme aus der ersteren sich vermehrt. Für die Forschung ist diese Erkenntnis äußerst fruchtbar: sie ergibt das Postulat, die Volkslieder mit den Kunstliedern zu vergleichen und zu beobachten, welchen Veränderungen sie im Volksmund unterworfen werden. Auf dem Wege der exakten Forschung kann man so hoffen, bis zum Wesen des Volksliedes vorzudringen.

1) Kunstlieder im Volksmunde. Materialien und Untersuchungen von John Meier. Halle a. S. Verlag von Max Niemeyer 1906. CXLIV u. 94 S. 8°.

Digitized by Google

In den »einleitenden Bemerkungen« — es sind tatsächlich tiefgründige Abhandlungen — schlägt Meier diesen Weg ein. In der ersten »Prinzipielles« überschriebenen begründet er ausführlicher seine früher schon[1]) aufgestellte Definition der Volkspoesie:

»Als Volkspoesie werden wir diejenige Poesie bezeichnen dürfen, die im Munde des Volkes — Volk im weitesten Sinn genommen — lebt, bei der aber das Volk nichts von individuellen Anrechten weiß oder empfindet, und der gegenüber es, jeder einzelne im einzelnen Falle, eine unbedingt autoritäre und herrschende Stellung einnimmt.«

»Das Herrenverhältnis des Volkes zum Stoff« bezeichnet Meier als das einzig faßbare, überall und zu allen Zeiten wie in allen Gattungen der Volkspoesie wirksame, sich gleich bleibende Moment, das die Volkspoesie als solche charakterisiert Und das Lied im besonderen wird erst dann zum Volkslied, wenn es »volkläufig« geworden. Es verschlägt nichts, ob es vom Manne aus dem Volke oder vom Kunstdichter verfaßt ist, ob es im Stil der mündlichen Überlieferung oder in kunstvollerer Sprache gedichtet ist. Alles was in dieser oder jener Richtung etwa bisher als besondere Merkmale des Volksliedes aufgestellt worden ist, trifft nicht für alle Zeiten und alle Fälle zu, ist daher nur akzessorisch und gehört nicht zum Wesen des Volksliedes. Einzig seine Volkläufigkeit macht dieses aus. Darum haben wir vor allem die Veränderungen zu beobachten und zu verfolgen, die die Lieder bei der Überlieferung im Volksmund erfahren. Meier bietet hierfür äußerst lehrreiche Beispiele von Kunstliedern, die in den Volksmund aufgenommen, einen langen Weg gemacht haben und den mannigfaltigsten Veränderungen unterworfen wurden und deshalb uns einen tiefen Blick in die Kunstauffassung des Volkes tun lassen.

Ein zweiter Abschnitt handelt von der Verbreitung der Volkslieder. Wie im ersten die Verfasser- und Stilfragen, erörtert Meier hier in einem historischen Überblick die Art des Umsatzes. Hier wie dort muß ich es mir versagen, Einzelheiten anzuführen; an beiden Orten sehr interessant, sind diese hier auch recht unterhaltend, da das buntscheckige und lustige Volk der fahrenden Sänger aufmarschiert und ein weiter Blick auf den großen kulturhistorischen Hintergrund des Volksliedes sich uns erschließt.

In einem dritten Abschnitt spricht Meier über Dichtung und Komposition. Diesem haben wir die oben zitierten Worte über die Einheit von Wort und Weise entnommen. Meier fährt noch fort:

»Daß Text und Melodie als untrennbare Einheit empfunden werden, das zeigt uns deutlich der von manchen Volksliedforschern beobachtete Umstand, daß dem Volke die Lieder nur gesungen fest im Gedächtnis haften, daß es hingegen auch beim Text unsicher wird, wenn es die Lieder nur rezitieren soll«

und führt dafür zahlreiche Zeugnisse aus neuerer Zeit an. Zum Beweis dafür, daß es schon im 16. Jahrhundert nicht anders war, verweist er auf die Vorrede zum ersten Teil von Förster's Frischen teutschen Liedlein, wo es heißt:

»Das auch der rechte Text nicht in allen Liedlein vorhanden, kan ich nit für, dann ich wol weiß, wie großen fleis ich lange zeit gehabt, das ich die rechten text der Liedlein bekommen möcht, hat aber nicht sein wöllen.«

---

1) In dem Vortrag »Kunstlied und Volkslied in Deutschland«, neu gedruckt Halle a. S. 1906.

Digitized by Google

Für die vorherrschende Bedeutung der Melodie verweist Meier ferner auf die sogenannten *Contrafacta*, die Umdichtungen weltlicher Lieder in geistliche, bei denen die Melodie bestehen blieb.

Als Erfinder der Melodien im 16. Jahrhundert nimmt Meier mit Berufung auf Liliencron Nachtrag zu den Histor. Volksliedern, und Gerdes mit Recht in der musikalischen Praxis und Theorie erfahrene Männer an. Für die neuere Zeit verweist er darauf, daß namentlich in katholischen Landschaften, wo in allen Dörfern Kirchenchöre bestehen, mitunter Angehörige der Volkskreise nicht bloß praktisch, sondern auch theoretisch musikalisch gut gebildet sind. Dem könnte man beifügen, daß viele Berufsmusiker dem Volk im engern Sinn des Wortes angehören. Die Verhältnisse liegen hier etwas anders, als bei den Dichtern. Bei den letzteren ist eine höhere Bildung Voraussetzung, für die ersteren nicht, leider, muß man sagen, wenn man allgemein urteilt, aber speziell für das Gedeihen des Volksliedes war dies ohne Zweifel von Vorteil.

Wie die alten Texte wurden auch die Weisen von den zünftigen Poeten im 17. und 18. Jahrhundert verachtet. Von den abschätzenden Urteilen über den Volksgesang, die Meier beibringt, mag auch hier das von Christian Weise in den »Überflüssigen Gedanken anderer Gattung« (1692) gefällte angeführt sein:

»Die Melodeyen habe ich etliche mahl darzu gesetzt: mehrenteils aber außen gelassen. Dann etliche Lieder sind mehrentheils auff gewisse Arien gerichtet, und dieselben verliehren ihr halbes Leben, wann sie den rechten Thon verlieren, doch darff man alle nicht nennen, sonst lernen es die gemeinen Kerlen in allen Bauernschenken zu leicht, wie es den kriegerischen Arien (d. h. den Arien Krieger's) ergangen ist, welche man viel höher hielte, wann nicht alle Sack-Pfeiffer und Dorff-Fiedler, die herrlichen Melodeyen zerlästerten, und gemein machten.«

Den Zeugnissen der Dichter hätte Meier auch das eines Musikgelehrten beifügen können, Forkel's, der in seiner Bachbiographie und der Musikgeschichte der Verachtung des Volksliedes in höchsten Tönen Ausdruck gibt.

Meier geht dann des nähern ein auf die Veränderungen, die die Lieder im Volksmund erfahren. Sie werden gleichmäßig an Text und Melodie vorgenommen.

»Die volkläufig gewordenen Lieder, einerlei welcher Herkunft sie sind, werden nach Belieben dem jeweiligen Geschmack und Standpunkt des Singenden angepaßt, sowohl was Text wie Musik betrifft. Sie werden in einzelne Bestandteile zerfasert. Einiges wird ausgeschieden, das Getrennte wieder zu neuen Gebilden verfizt. Allen diesen Liedern eignet die gedächtnismäßige Überlieferung, vielfach ohne Unterstützung durch die geschriebene oder gedruckte Gestalt; oft aber auch wird diese als Zwischenglied zu betrachten sein: man lernt die Lieder aus Liederbüchern kennen, schreibt sie sich ab und prägt sie sich ein. Oft wird auch aus Liederbüchern diktiert oder vorgesungen und bei den Hörenden tritt dann wieder die Aufnahme durchs Ohr in ihre Rechte.«

So entstehen oft Veränderungen durch bloßes Verhören oder Mißverstehen des Sinnes und oft drollige genug wie »Die Anna« aus »Diana«, »Majors Sohn« aus »Majas Sohn«, »Jungfer Lene« aus »Philomene« usw. Es werden aber auch viel eingreifendere Veränderungen vorgenommen: gleiche Melodie für zwei Texte ruft eine Vermischung dieser und umgekehrt ähnliche Situationen in verschiedenen Liedern zieht ebenfalls Kontaminationen, wie Meier diese Vermischungen nennt, nach sich, gewisse Lieblingsstrophen werden überall mit eingeschmuggelt usw. Und wie die Texte werden auch

Digitized by Google

die Melodien zerstückelt und neu zusammengesetzt. Meier weist dies mit Notenbeispielen in einer größeren Reihe von Fällen nach. »Morgen scheid ich« von dem ältern Fesca, »O Tannebaum«, »Mueß i denn, mueß i denn zum Städtele 'naus« z. B. sind in mannigfacher Weise mit Bruchteilen ihrer Melodie zu andern Liedern verwendet worden, ferner sind namentlich Weisen von Studentenliedern, »*Gaudeamus igitur*«, »Ça ça geschmauset« u. a. ganz oder zerstückt in Volkslieder übergegangen. Das Umsingen der Melodien einmal im einzelnen genau nachzuweisen, wäre, meint unser Gewährsmann, eine sehr interessante Aufgabe, »zu deren Lösung sich hoffentlich endlich einmal ein Musiker oder Musikhistoriker finden wird.« Mit diesem erneuten Appell an unsere Fachgenossen mag die kurze Inhaltsangabe abgeschlossen sein, die sich bei der knappen Zusammenfassung nur an der Oberfläche halten konnte und von der reichen Fülle des Details, womit der Verfasser seine Ansichten begründet und überaus anschaulich illustriert, leider keinen Begriff geben konnte.

Basel. **Karl Nef.**

The recent London "Promenades".

This series (each evening, save Sunday, from August 17 to October 26, 1907) consisted of 61 concerts, given by the Queen's Hall Orchestra, together with instrumental and vocal soloists; the whole under the conductorship of Henry J. Wood, to whose ability and energy the nation is already so deeply indebted. The programmes, being the result of great experience, reflect accurately the state of taste in this country.

A complete list of the composers, with the number of performances of each composer's works, including repetitions, is shown as an Appendix at the end of the paper. It must however be kept in mind, that figures can be made to speak many languages, and that therefore mere numbers must not be taken to express the intrinsic value of what is done. For example Gounod had 11 performances, while Richard Strauss had only 7; but those of Gounod were chiefly of songs and other comparatively unimportant works, while Strauss's were in every case large symphonic poems of much importance. This applies also to Brahms, with only 9 performances as compared with Rossini who had 10. Rossini's consist of the William Tell overture (6 times), 3 other operatic overtures, and a song; while Brahms had 3 of the symphonies (omitting that in F), the violin concerto, the D minor pianoforte concerto, the Academic overture, and some Hungarian dances.

Wagner heads the list as regards the number of performance, the Monday programmes being chiefly devoted to his music. The number of performances were 139, but these were made up of repetitions of 52 works, some being of course given many times. The, comparatively speaking, seldomer heard works were "Die Feen" overture, "Klingsor's Magic Garden and Flower maids' chorus" (orchestral arrangement), the Rhine daughter's song (Götterdämmerung) also an arrangement, a set of songs with orchestra, and the Grosser Fest-Marsch in G.

Beethoven stands second with 49 performances made up of 43 works, so that there were fewer repetitions in his case. The 43 included the Violin Concerto, the 5 Piano Concertos, 10 overtures, all the Symphonies, (No 9

Digitized by Google

without the Choral section); and of lesser known compositions, the Three Equali for 4 trombones, and the Trio for 2 Oboes and Cor Anglais. The Piano Concertos and Symphonies were performed in regular succession. The No 5 (C minor) Symphony, announced and given, "as performed under the composer's direction at Theater an der Wien, Dec. 22, 1808".

Tschaikovsky had 35 performances, but the number of works was only 14. The "1812" Overture was given 9 times, the Nut-cracker Suite 5 times, "the Battle of Poltalva" Intermezzo 4 times, and "the Capriccio Italien" and "the Marche Sclave" 3 times each. The Symphonies given were No 4 F minor, No 5 E minor, and No 6 B minor, also the "Romeo and Juliet" Overture.

Mozart had 22 performances of 19 works. A number of these were songs, but there were also works hut rarely heard, such as the Concerto in F for three Pianos and Orchestra, the Overture Il seraglio, the Violin Concerto No 3 in G, the Serenade No 10 in B flat (Theme and Rondo only) for wind Instruments, and the Concerto in D major (Andante and Finale only) for Flute and Orchestra.

Mendelssohn performances were 20, of 9 works, including the Violin Concerto, the C minor Piano Concerto, Overtures, and 2 Symphonies the Italian and the Scotch.

Handel was represented only by songs and the orchestral arrangement called "Largo in G" which was given 5 times. No organ or other Concertos, or overtures, were played.

J. S. Bach. A selection of rarely heard works by this great master were given, including the No 2, 3, and 4 Brandenburgh Concertos, the Suite No 1 in C major for 2 Oboes, Bassoons and Strings, and the Suite No 3 in D for 2 Oboes, 3 Trumpets, Drums, and Strings.

Elgar. Fourteen performances, made up 11 of his works. The "Enigma" variations, and the "Cockaigne" overture being among them. This latter work was given twice, but one missed the "Alassio" (In the South) Overture. Of new music by this composer two Marches, No 3 and 4 of the "Pomp and circumstance" set had a first performance on August 24th.

Berlioz. "The Harold in Italy" Symphony, 5 overtures including "Le Corsair", and some smaller pieces were played.

Sibelius. The Finnish composer had 12 performances of 6 works, viz: A new Violin Concerto, a Suite "Karelia", an Overture "Karelia", a Dance Intermezzo, and two Symphonic Poems "En Saga" and "Finlandia", which last named was presented 6 times.

Richard Strauss. Of this composer 3 Symphonic Poems were announced, viz: "Tod und Verklärung" twice, "Till Eulenspiegel" twice, and "Don Juan" three times.

Dvorák. "The New World" E minor symphony, the "Carneval" overture, some Sclav dances, and an Aria from the "Stabat mater" represented the Bohemian master.

Schumann. The Piano Concerto, and that for the Violoncello, which latter is not often heard, these and 3 performances of an "Abendlied" orchestral arrangement of the song) are all the works of this composer which appear in the programme.

Liszt. "The Concerto pathétique", a work not before performed in England, was given on Sept. 17th. The symphonic poems "Orpheus" and "Les Préludes", with some pieces of less importance, were also heard.

Digitized by Google

Saint-Saëns. Of the compositions of the French master the symphonic poem "Le Rouet d'Omphale" were given thrice, "the Danse Macabre" twice, and the Piano Concertos No 2 and No 4 twice each. The Violoncello Concerto in A minor and some smaller works were also included.

Schubert. The Symphony in C, and the unfinished in B minor, the Octett op. 166, the Rosamunde Overture, the Rosamunde Ballet-Air in G, the Shepherd Song with Clarinet obligato.

Debussy, *Max Reger*, and *Haydn* were represented by one work each, that of the Viennese master being the Symphony No 13 in G, Letter V.

Mascagni also appeared once, and mirabile dictu the work performed was not the once universally famous Intermezzo!

The following were the works given either *for the first-time* or for the first-time in England. Of the 30 composers, 15 are British.

1. New Symphony in E♭, by Marshall Hall.
2. Overture "Princess Maleine" (Maeterlinck) by Cyril Scott.
3. New Serenade for orchestra, by Roger Quilter.
4. New Flute Solos, Légende, and Scherzo, by Georges Dorlay.
5. New Serenade in G. op. 95 by Max Reger.
6. Holiday Tunes, by Walford Davies.
7. Dance Intermezzo, by Sibelius.
8. New Violin Concerto, by F. C. Barker.
9. Introduction and Allegro, for Harp and Orchestra by Ravel.
10. Three orchestral Scenes from "Endymion", by Arthur Hinton.
11. Suite No 2 "The mysterious Rose garden", by G. Wolseley Cox.
12. New English Suite, by Havergal Brian.
13. "Concerto pathétique" in E minor for Piano and Orchestra, by Liszt.
14. Suite for 3 Trombones and 2 Trumpets by Johann Petzel (1685).
15. "Lalla Rookh", by Granville Bantock.
16. New overture "Shylock", by Felix H. White.
17. Violin Concerto, by Sibelius.
18. New Piano Concerto in C♯ minor, by Edward Isaacs.
19. Symphonic Poem "Isabella", by Frank H. Bridge.
20. Concerto in D min. op. 43 for Flute and Orchestra, by Theo: H. H. Verhey.
21. Concerto for Violin and orchestra, by Arends.
22. New overture "For Valour", by Havergal Brian.
23. New Rhapsody for orchestra, by Frederic Austin.
24. Suite in C for Strings op. 35, by Glazounoff.
25. New Concertstück for Violin and orchestra, by Ethel Barns.
26. Piano Concerto in C minor, by F. Delius.
27. Symphonie Montagnard for orchestra and Piano, by Vincent d'Indy.
28. Poem for Violoncello and orchestra, by Victor Vreuls.
29. New Comedy Overture by Hamilton Harty.
30. Overture "Karelia" by Sibelius.

Henry Wood secured performances such as probably can be heard in no other city in the world for a little over fourpence per head.

Conspicuous features of the season were the large audiences attracted on the nights when British novelties were performed, and the number of native

Digitized by Google

composers and musicians who were present on these occasions. Formerly these nights were not so popular. Similarly on Friday nights — when the programmes were devoted largely to Beethoven and Mozart — the house was consistently crowded; which is the more remarkable as at the beginning it seemed as if there were a waning of the interest of the general public in their music. The Wagner nights have fully maintained their hold on the public.

The performance of Beethoven's Symphonies and Piano Concertos in chronological order proved of great value to earnest musicians, who have also welcomed the inclusion in the programme of less familiar works, such as Mozart's Concerto for three Pianofortes and Beethoven's Trio for two Oboes and Cor Anglais.

Of the 18 novelties produced, 5 were by composers quite or practically unknown:——Frederic Austin's Rhapsody for Orchestra, "Spring"; the Violin Concerto of F. C. Barker (second harpist in the orchestra); the English Suite and Overture "For Valour" of Havergal Brian; and the Overture "Shylock" of Felix H. White. The general consensus of critical opinion has been that, taken as a whole, these works were on a higher level of interest than any series of works similarly produced in earlier seasons.

Of the twelve foreign novelties the most important was the Serenade for two Orchestras of Max Reger. Three works of Sibelius — the Overture "Karelia", the Dance Intermezzo, and the Violin Concerto — have been introduced to England; the second of these was played for the first time in public. Special interest attached also to the Symphonie Montagnarde for Piano and Orchestra of Vincent D'Indy; and mention should also be made of Grieg's Funeral March in memory of Nordraak, which was played at his own funeral, and was included in one of the programmes here in consequence of the impression it made at the London Grieg Memorial Concert. The Suites for two trumpets and three trombones of the XVII century composer Petzel should also be alluded to. Other works of interest were the Concerto Pathétique for Piano of Liszt; and the Introduction and Allegro for Harp and Orchestra by the young French composer Maurice Ravel.

The soloists engaged numbered 105, including 20 sopranos, 11 contraltos, 9 tenors, 13 basses, 11 violinists, and 22 pianists. A feature was again made of the frequent appearances as soloists of members of the orchestra, such as Concertmeister Henri Verbrugghen (who played Sibelius's Violin Concerto), G. S. Mackay, Maurice Max, and L. d'Oliveira among the violinists: Siegfried Vertheim among the violas; and Jacques Renard, Warwick Evans, and J. H. Samehtini among the violoncellists; while all the principal woodwind players, and Kastner the principal harpist, also appeared. The playing of Bach's Concerto in E by Heinrich Fiedler was particularly noteworthy, and Ethel Barns played the solo in her own Concertstück. The playing of Edward Isaacs of the solo in his own Concerto should also be recorded; and the success made by Szanto in the Concerto of Delius, and Sobrino in D'Indy's Symphonie Montagnarde, was conspicuous. The list of pianists included Yorke Bowen, Percy Grainger, Mathilde Verne, and Irene Scharrer.

Appendix, giving complete names of all the Composers, with number of performances.

Wagner	139	Tschaikovski	35	Mendelssohn	20
Beethoven	49	Mozart	22	Handel	18

Digitized by Google

Weber	18	Havergal Brian		Buback	
J. S. Bach	17	Coldge. Taylor		Wolseley Cox	
Saint-Saëns	17	Debussy		Boieldieu	
Elgar	14	Max Reger		Faure	
Liszt	13	Nicolai		H. Brian	
Berlioz	13	Moussorgski		Donizetti	
Grieg	13	Dukas		Purcell	
Sibelius	12	Chabrier		Nicodé	
Schubert	11	Offenbach	2 each	Halévy	
Gounod	11	Ponchielli		J. Petzel	
Rossini	10	Gluck		Rachmaninoff	
Brahms	9	Wormser		Goring Thomas	
Bizet	8	Villiers-Stanford		Ivor Atkins	
Dvorák	8			F. White	
Ambroise Thomas	8	Rimsky-Korsakoff		Carissimi	
Richard Strauss	7			Flotow	
Sullivan	7	Boellmann		E. Isaacs	
Auber	7	Glazounoff		F. H. Bridge	1 each
Smetana	6	G. Bantock		Godefroid	
Humperdinck	6	A. Hervey		Verhey	
Meyerbeer	5 each	Cyril Scott		Guilmant	
Suppé		Leoncavallo		Arends	
Massenet		R. Quilter		L. Ronald	
Delibes		Dorlay		Mascagni	
Schumann		Paderewski		Leonard	
Herold	4 each	Hofmann		Svendsen	
Edw. German		V. Herbert	1 each	Fred. Austin	
Lalo		Walford Davies		F. David	
Verdi		Arban		Ethel Barns	
F. Cowen		Hugo Wolf		Delius	
Boccherini	3 each	F. C. Barker		A. Adam	
Max Bruch		Ravel		V. d'Indy	
Mackenzie		A. Hinton		Vreuls	
Liadoff		R. Walthew		H. Harty	
Moszkowski		Köhler		Chopin	
Goldmark		C. Franck		Haydn	

Nicholas Kilburn.

Über Choralrhythmus.

Von Alexander Fleury S. J., übersetzt von Ludwig Bonvin S. J. (Publikationen der IMG. Beihefte, Zweite Folge. Nr. 5.) Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1907, 67 S. Preis 2 Mark.

Die Abhandlung Pater Fleury's: *Le plus anciens manuscrits et les deux Ecoles grégoriennes* erschien zuerst in den Pariser *Etudes* vom 5. und 20. März 1905 und wurde den Interessenten im Separatabzug zugänglich gemacht (Paris, Victor Retaux, 1905, 51 Seiten). Sein Ordensgenosse Bonvin überträgt sie hier, unter Berücksichtigung einiger vom Autor selbst angebrachter Verbesserungen ins Deutsche und fügt ein Nachwort hinzu (S. 44—67).

Ausgangspunkt der Darlegungen Fleury's bildet das Motu Proprio Papst Pius X.

Digitized by Google

vom 25. April 1904, welches die Herstellung einer vatikanischen Choralausgabe anordnete. Fleury greift aus dem Dokumente einige Bestimmungen heraus, diejenigen, welche nach seiner Darstellung die ausschließliche Benutzung der ältesten Choralhandschriften für die Pianische Choralreform fordern. Er zieht daraus den Schluß, daß diese die Aufgabe habe, die älteste Form des liturgischen Gesanges nach ihrer melodischen wie rhythmischen Seite wieder zum Leben zu erwecken und der ganzen Kirche zu vermitteln. Leider ist diese Auffassung einseitig und geeignet, falsche Vorstellungen über die Aufgabe des neuen vatikanischen Choralbuches zu wecken. Schon das erwähnte Motu Proprio enthält eine sehr wichtige Einschränkung der Heranziehung der ältesten Lesarten und läßt die Benutzung jüngerer im Prinzip zu (§ 6: le melodie della Chiesa, così dette gregoriane, saranno ristabilite nella loro integrita e purezza secondo la fede dei codici piu antichi, così però che si tenga particulare conto eziandio della legitima tradizione, contenuta nei codici lungo i secoli, e dell' uso pratico della odierna liturgia. Mit noch größerer Bestimmtheit ist dieser Gedanke in einem zweiten Aktenstücke vom 24. Juni 1905 formuliert, welches freilich erst nach dem ersten Erscheinen der Fleury'schen Abhandlung erlassen wurde, aber doch vom Übersetzer hätte berücksichtigt werden sollen; es sind das die Ausfürungsbestimmungen, durch welche der Gesetzgeber es ablehnt, eine ausschließlich oder auch nur vornehmlich archäologische Arbeit zu verlangen, und das Vorgehen bei der Redaktion der vatikanischen Ausgabe des Nähern fixiert. Ursprünglich nicht für die Öffentlichkeit bestimmt, dann aber umständehalber doch veröffentlicht, ist ein Erlaß vom 3. April 1905, der ähnlichen Inhalt hat. Man mag ihn in der Straßburger Caecilia 1906, S. 18 lesen.

Setzen wir einmal den Fall, die gegenwärtige Choralrestauration solle der ganzen Kirche den ältesterreichbaren Zustand des liturgischen Gesanges wieder auferlegen, d. h. die Gestalt, die er im 9.—11. Jahrhundert besaß. Das würde Konsequenzen herbeiführen, die die meisten sicher nicht ahnen. Es kann heute nicht mehr bezweifelt werden, daß noch im 11. Jahrhundert der lateinische Kirchengesang eine Reihe undiatonischer Tonstufen nicht nur gelegentlich, sondern systematisch anwendete; die doppelt notierte HS. von Montpellier aus dem 11. Jahrhundert hat sogar besondere Zeichen dafür (Cod. H 159 der medizinischen Fakultät daselbst, reproduziert in Bd. VIII der *Paléographie musicale*), und andere Dokumente bekräftigen ihre Existenz (vergl. meine »Neumenkunde«, S. 19 ff., 160 ff.). Gibt es wohl jemand, der im Ernste glaubt, heute ließe sich eine solche undiatonische Musik und zumal Gesangsmusik wieder einführen? Und die Choralreform soll nicht nur den Gesangsvirtuosen zugute kommen, sondern auch den einfachen Sängern auf dem Lande. Weiter: es ist außer Zweifel, daß die heutige Terminologie des Oktoechos das Resultat einer Verwechslung ist, die im 9. und 10. Jahrhundert stattgefunden zu haben scheint. Eine Repristination der »ältesten Choralform« hätte zur Folge, daß unsere seit beinahe 1000 Jahren übliche und auch in den gesamten Musikunterricht praktischer und wissenschaftlicher Richtung aufgenommene Tonartenbezeichnung abgeschafft und durch die ältere »ursprüngliche« ersetzt werden müßte. Was man also in der mittelalterlichen Musik dorisch nennt, müsse fortan phrygisch heißen und umgekehrt; allen mittelalterlichen Theoretikern der planen und figuralen, mensuralen Musik, allen Kompositionen einstimmiger und mehrstimmiger Art müßte man eine Warnungstafel anheften, aus der hervorgeht, daß die landläufige Terminologie der Tonarten falsch ist; der selige Glarean müßte sein Zwölftonartensystem von Grund aus neu aufbauen, um so seine Mitschuld an der Verbreitung der Verwechslung der Namen wieder gut zu machen usw. Um zum »ursprünglichen« Choralrhythmus zu kommen, die älteste, zumal St. Gallische Choralform, ist durch eine Menge von verzierenden Figuren gekennzeichnet, deren Existenz als solche unbestritten, über deren Beschaffenheit im einzelnen aber noch keine Klarheit und Übereinstimmung unter den Forschern vorhanden ist; man vergl. Dechevrens, *Etudes* III, S. 140 ff. oder Houdard, *Rhythme du chant dit Grégorien*, S. 8, tableau X. Diese und andere Dinge der Urperiode des Chorals lassen sich beim besten Willen nicht mehr der Praxis der Sänger unserer Zeit einpflanzen. Eine lediglich wissenschaftlichen Zwecken dienende Ausgabe des Urchorals wird hier überall Ernst

Digitized by Google

machen dürfen und müssen; ein praktisches Buch aber, welches die Übung der Gegenwart und der späteren Zeit zu normieren hat, kann nach ausschließlich philologisch-kritischen Grundsätzen nicht hergestellt werden. Zwischen der Praxis des 9., 10. und dem 20. Jahrhundert liegt ein zu weiter und tiefer Abgrund, als daß es jemals der Wissenschaft gelingen könnte, eine Brücke darüber zu schlagen. Das wird sicher kein Forscher verkennen, der historischen Sinn hat.

In den Fragen, die sich auf die gegenwärtige Reform beziehen, sind daher die Darlegungen Fleury's und Bonvin's verbesserungsbedürftig. Sie widerstreiten den positiven Anweisungen des Gesetzgebers und dem gesunden historischen Urteil. Die Bekanntschaft des Verfassers und Übersetzers mit dem traditionellen Choral scheint überhaupt eine mehr theoretische zu sein, und sich nur wenig auf seine praktische Ausführung und die Kenntnis seiner Formen zu stützen. Das zeigt sich im Nachwort, wo die Durchführung des Quantitätsprinzips in der Textbehandlung des traditionellen Chorals befürwortet wird (S. 62ff.), wie auch in den Anmerkungen zu S. 30, 37 und 41. Abgesehen davon, daß eine derartige Forderung eine der vitalsten Eigenheiten des mittelalterlichen Chorals antastet und durch die allgemeine Tendenz der Pianischen Reform grundsätzlich zurückgewiesen ist, würde diese Änderung an zahlreichen Stellen nicht möglich sein, ohne das rhythmische Gefüge aufzulösen. Ich verweise z. B. auf die responsoriale Psalmodie und ihre Behandlung der Versschlüsse; hier würde ein Eingriff nach der von Bonvin angegebenen Seite das ganze Gebäude der Psalmodie zugleich mit ihrer rhymischen Eigenart zerstören. Und dazu wird hier die Annahme der ursprünglichen Rhythmik als eine Notwendigkeit erklärt! Eine intimere Kenntnis der gregorianischen Formen lehrt, daß man die traditionelle Textbehandlung ebensowenig ändern darf, wie ein Rädchen in einem Uhrwerk. Erfreulich ist es nicht, daß man immer noch derartigen schon unzählige Male widerlegten Anschauungen gegenübertreten muß; doch verstehe ich es, wenn praktische, nur gelegentlich mit der Geschichte ihrer Kunst verkehrende Musiker Schwierigkeiten haben, zu verstehen, daß die neuere, mit dem Humanismus aufgekommene Textbehandlung des Lateins in der Musik nicht beanspruchen kann, dem Vulgär- und Kirchenlatein aufgepfropft zu werden. Der unbefangene Choralforscher wird gewisse Dinge in der mittelalterlichen Textbehandlung, die man vom Standpunkt des klassischen Lateins als verkehrt ansieht, mit der Eigenart des Kirchenlateins in Verbindung bringen, und es sich an der Tatsache genügen lassen, daß sie notorisch das ganze Mittelalter hindurch gepflegt wurden, zu einer Zeit also, wo das Latein noch eine lebendige Sprache war; er wird denken, daß wir, die das Latein als tote Sprache erlernen, nicht das Recht haben von unserm Standpunkte aus jene Zeit zu meistern, um so weniger, als die Kirche immer noch darauf verzichtet, ihre liturgische Sprache mit dem klassischen Latein in Einklang zu bringen[1]). Ein starkes Stück freilich in bezug auf die choralische Stilkunde ist es, wenn das in Bd. II und III der *Paléographie musicale* aus zahlreichen Codices veröffentlichte Choralstück *Motett* genannt wird. Jeder, der den Organismus des Meßgesanges aus einiger praktischer Erfahrung kennt, weiß, daß es unter den Choralformen alter wie neuer Zeit ein *Motett* nicht gibt; und wer sich die erwähnten Photographien vornimmt, wird finden, daß es sich um ein Gradualresponsorium oder kurz Graduale handelt. Man traut seinen Augen kaum, in einer Schrift, welche die schwierigsten Probleme der Choralforschung aufrollt, einen solchen Verstoß gegen das elementarste Choralverständnis anzutreffen. Die Leistung steht im französischen Original auf S. 8 des Separatabzuges, in Bonvin's Übersetzung auf S. 3. Sehr leicht haben es sich unsere Autoren mit der Zählung der photographischen »Proben desselben Motetts« gemacht. Es sollen deren 211 sein. Tatsächlich haben Bd. II und III der *Paléographie Musicale* soviele photographische Blätter; aber nicht alle enthalten das »Motett«; ich erwähne nur Pl. 1, 2, 3, 6, 8, 9, 11 usw. Weder Fleury noch Bonvin hat demnach beide Bände einer genaueren Durchsicht unterzogen.

---

1) Eine absolute, für alle geschichtlichen Kunstrichtungen maßgebende Textbehandlung gibt es also nicht; hier will jede Kunst von ihren Grundlagen aus beurteilt werden.

Digitized by Google

Fleury unterscheidet zwei »Choralschulen«, die oratorische und die mensurale, wie er sie nennt. Die Leser dieser Zeitschrift werden einer Erklärung dieser Ausdrücke nicht bedürfen. Houdard's rhythmisches System ist nicht erwähnt; auch Riemann's neue Aufstellungen, die ich nach wie vor für wenig diskutierbar halte, weil sie auf den Zusammenhang mit den Quellen geradezu verzichten und zu praktischen Unmöglichkeiten führen, konnten nicht mehr berücksichtigt werden. Zuguterletzt erscheint noch der Verfechter eines neuen Systems, Vos, der in dem bisher nur lithographiert verbreiteten Werke: *Le Rhythme du Chant Grégorien à l'époque de son apogée* allen seinen Vorgängern Irrtümer nachzuweisen sucht. Tot capita, tot sensus!

Die Sympathien Fleury's und seines Übersetzers gehören dem Mensuralismus. Das zeigt sich gleich zu Beginn seiner geschichtlichen Darlegung in der Art und Weise, wie er die beiden Handschriftenklassen des gregorianischen Gesanges charakterisiert. Die HS. vor dem 11. Jahrhundert enthalten »wirkliche, relative und proportionale Dauerwerte«, diejenigen nach dieser Zeit enthalten »keine Spur mehr von Rhythmus«. Der Cantus planus, der mehr ein Gleichmaß der Töne beobachtet, ist eine barbarische Ausführung (S. 7 ff.). »Der Discantus oder der zweistimmige Gesang hatte die Musiker so sehr an ein Singen in gleichlangen Noten gewöhnt, daß« usw. (S. 6). Guido hat durch seine Erfindung des Notensystems das melodische Element endgiltig fixiert, »zugleich aber die Nichtbefolgung des Rhythmus bewirkt«. Zum Beweise wird aus den *Aliae Regulae* eine Stelle zitiert, die aber nicht das geringste vom Rhythmus enthält; und es ist kein Beweis, wenn Fleury sagt, daß Guido hier »auch die rhythmischen Abänderungen im Auge haben mußte[1]«. Weiter lesen wir die nunmehr zum hundertsten Male abgedruckten Märchen vom Romanus und andere Geschichten Ekkehart's IV, der ins 10. Jahrhundert versetzt wird; von dem Mißtrauen, das die Geschichtsforschung den Angaben dieses Chronisten entgegenbringt (vergl. Wattenbach, Deutsche Geschichtsquellen) ist Fleury unberührt. Dafür zitiert er eine Äußerung der *Paléographie Musicale*, wonach die St. Gallischen Handschriften »aus der letzten Hälfte des 8. Jahrhunderts stammen« (IV, S. 8). Ich frage mich verwundert, wie so etwas möglich ist. Die Paléographie sagt auf der angegebenen Seite nur, daß Ekkehart IV († 1036) die bekannten Tonbuchstaben dem Romanus zuschreibt, der vor und nach 800 in St. Gallen gelebt habe; Fleury hat also hier zuviel gelesen. In einer Anmerkung (S. 9) werden meine Vorbehalte zu der Existenz des Romanus und andern Behauptungen Ekkehart's »mehr oder minder plausibel scheinende Hypothesen« genannt. Doch ist und bleibt es eine Tatsache, daß der älteste St. Gallische Autor, der *Anonymus de Vita Caroli Magni*, der um 883 schrieb (vergl. Wattenbach l. c. 5. Aufl., I, 177) nichts von Romanus weiß; ja er bezeugt, daß noch zu seiner Zeit zwischen dem St. Gallischen und dem römischen Gesang eine nimia dissimilitudo bestand. (Vergl. meine Neumenkunde, Vorwort S. VII, Anm.) Daraus folgt doch, daß zur Zeit des Anonymus, also gegen Ende des 9. Jahrhunderts, der römische Gesang in St. Gallen anders ausgeführt wurde als in Rom, oder aber überhaupt noch nicht eingeführt war. Was bleibt bei dieser nicht wegzudisputierenden Aussage des ältesten St. Gallischen Autors von der ganzen Romanuslegende noch übrig?

Daß die »Romanus«zeichen für unsere Kenntnis der frühmittelalterlichen Rhythmik von großer Bedeutung sind, versteht sich. Doch falle ich nicht in die Übertreibung, sie zum ausschließlichen Maßstab der alten Praxis zu machen. Es gibt Handschriften selbst in St. Gallen, und aus ältester Zeit, die sie nur zum Teil haben: so *Cod.* 339 aus dem 10. Jahrhundert, der keine »Romanus«-Buchstaben enthält. Eine einzige Handschrift dieser Art zerstört die Ausschließlichkeit und die apodiktische Sicherheit, mit der die Einzelheiten der St. Gallischen Rhythmik als unabweisbare Norm für die alte (und heutige) Praxis hingestellt werden. Ein genauer Vergleich der St. Gallischen Dokumente lehrt zudem, daß sie in den rhythmischen Zeichen durchaus nicht übereinstimmen. In meiner »Neumenkunde«, auf welche die Vertreter des mensuralen Choralrhythmus leider sehr schlecht zu sprechen sind, habe ich S. 260 den Nachweis geliefert, daß in der Behandlung eines und desselben Zeichens, des Cli-

1) Von mir gesperrt. P. W.

Digitized by Google

macus, die dem 10. Jahrhundert angehörigen *Codd.* 121 Einsiedeln und 339 St. Gallen innerhalb derselben Melodie und an derselben Stelle mehrfache Verschiedenheiten aufweisen, daß die eine HS. eine langen rhythmischen Wert, die andere einen kurzen anzeigt. Es wäre ein leichtes, noch Dutzende solcher Tabellen zu fertigen. Mit rhetorischen und apologetischen Übertreibungen läßt sich gegen solche nüchterne Tatsachen nicht ankämpfen.

Daß das »Strichlein«, welches die St. Gallischen Neumen differenziert, und z. B. aus dem Climacus |·. die Form = herauswachsen läßt, eine längere Tondauer bedeutet, tut Fleury auf S. 11—15 ausführlich dar. Dasselbe konnte man aber schon in der »Neumenkunde«, S. 258 lesen: »hier (in St. Gallen) wurde es als Zeichen der Länge einer Silbe und eines Tones verwendet«, in dem Sinne der alten Metriker und Rhythmiker. Ich sehe daher von einer Prüfung der Einzelheiten der Fleury'schen Darlegung ab[1]). Auch stimme ich, im allgemeinen wenigstens, mit der Erklärung der Buchstaben *o* und *t* überein (S. 16—20), wie man der »Neumenkunde« S. 255 entnehmen mag. Ich erhebe aber gegen die Wiedererweckung der St. Gallischen Rhythmik in der Praxis der Gegenwart grundsätzliche Bedenken, weil es unlogisch ist und einseitig, für die Rhythmik Dokumente nutzbar machen zu wollen, die wir nach ihrer tonalen Seite nicht lesen können, und die Rhythmik der Handschriften abzuweisen, ohne die wir vom traditionellen Choral sogut wie gar nichts wüßten. Daß die Forschung erst anfängt, sich mit diesen Dingen zu beschäftigen, und bei dem Stand der Quellen ohne mancherlei Willkür eine systematische Durchdringung der Choralmelodien mit diesen rhythmischen Dingen ganz unmöglich ist, sei hinzugefügt.

Ein zweiter Teil der Schrift (S. 21—43) hat die Aufgabe, die Rhythmustheorie der Meister vom 4.—12. Jahrhundert darzulegen. Soweit ich gesehen habe, liegt hier ein Auszug, namentlich aus Dechevrens' *Etudes* II vor, ohne wichtige neue und eigene Forschungsresultate. Mit derselben Bestimmtheit, die im ersten Teil überrascht, wird hier der taktgemäße Vortrag für die älteste Choralzeit nachgewiesen. Die Autoren von Augustin bis Cotto, vom 4. bis 11. Jahrhundert, bezeugen solchergestalt einen rein musikalischen Rhythmus, wie ihn jede Musik aufweist. Das geht freilich dem Übersetzer zu weit, der schon Seite 23, Anm. »einen mit der altklassischen Metrik und dem Taktsystem wirklich identischen und so vollkommenen musikalischen Rhythmus« im Choral nicht erblicken kann. Hier begegnen wir den seit einer Generation immer wieder ins Treffen geführten Texten mittelalterlicher Autoren, von Augustinus an, dessen rein spekulative Darlegungen eine Fortsetzung der antikklassischen Rhythmik und Metrik bilden und für die Musik des 9., 10. und 11. Jahrhunderts nicht in Anspruch genommen werden dürften; auch Aristides Quintilian, Priscian und andere Autoren werden um ihr Zeugnis für den Rhythmus des 9., 10. und 11. Jahrhunderts befragt. Ich bedauere, daß mir der Sinn für eine Methode abgeht, die nicht nur nicht untersucht, welches Verhältnis zwischen solchen Theorien und der gleichzeitigen künstlerischen Praxis obwaltete, sondern überhaupt die nicht geringen Veränderungen außer acht läßt, die der Kirchengesang vom 4. bis zum 11. Jahrhundert erfuhr. Soweit die geschichtliche Erkenntnis in Betracht kommt, ist meine Auffassung (wie man S. 26 der Weinmann'schen Geschichte der Kirchenmusik in der Sammlung Kösel nachlesen mag) von der Bonvin'schen nicht in allen Punkten verschieden. Ich glaube, daß der Choral ursprünglich wenigstens in einigen Stücken mit langen und kurzen Tonwerten operierte, diese aber nicht zu regelmäßiger und taktgemäßer Verbindung brachte, sondern eine gewisse Freiheit in ihrem Gefüge bestehen ließ.

Auch das Nachwort bietet außer einigen Polemiken, mit denen namentlich der Schreiber dieses beehrt wird, wenig neues. Die Anmerkung 4 auf S. 49 hätte nicht nur teilweise, sondern gänzlich gestrichen werden können, denn der Ausspruch Guido's hat mit der permanenten Gliederung der Choralmelodie in nur 2- und 3-teilige rhyth-

1) S. 15 soll es natürlich statt *Cod.* 319 von St. Gallen heißen: *Cod.* 339 oder 359. Ich bemerke, daß der betreffende Satz nicht im französischen Original steht.

Digitized by Google

mische Gruppen nichts zu tun[1]). Überhaupt hat die Stelle einen andern Sinn, als Bonvin annimmt[2]). Die Anmerkung auf S. 53 enthält eine gewöhnliche Polemik, die ich dem Neuling in der Choralforschung zu gute halte.

Man kann eine wissenschaftliche Überzeugung über eine Tatsache der Kunstgeschichte haben und doch darauf verzichten, sie in der heutigen Praxis zur Geltung zu bringen. Ich bleibe bei der Annahme, daß es ganz unmöglich ist, die ursprüngliche antikisierende oder orientalisierende Choralrhythmik in die Übung der ganzen katholischen Kirche einzuführen, selbst wenn die Forscher über ihre wesentlichen Eigenheiten einig wären, und bin mit dem Gleichmaß der Bewegung zufrieden, das bei weitem nicht so »barbarisch« ist, wie Fleury glauben macht[3]). Daß das Organum (Fleury schreibt konsequent: der Diskant) allein die Auflösung der älteren Rhythmik verschuldet, ist oft behauptet worden, wird aber nicht in dem Umfange zutreffen, wie es meist angenommen wird, denn nicht alle Gesänge sind im 9.—11. Jahrhundert vom Organum und später vom Diskant begleitet worden. Hier handelt es sich um einen natürlichen Entwicklungsgang vom Komplizierten zum Einfachen. Die Auffassung übrigens, daß der spätmittelalterliche Cantus planus nur gleich lange Noten kenne, ist zurückzuweisen; an zahllosen Stellen treten Tonverlängerungen auf, die der alten Bistropha, Tristropha, dem Oriscus usw. entsprechen, und die rhythmische Bewegung variieren. Überhaupt verhindert nichts, anzunehmen, daß allen Erklärungen der Theoretiker zum Trotz syllabische, wie halbsyllabische Stücke, Antiphonen u. a. von jeher im natürlichen Fluß des Sprachgesanges ausgeführt wurden. Noch heute werden syllabische, zu Prosatexten komponierte Singweisen unnatürlich klingen, wenn sie in ein rhythmisches Schema gebracht werden, das außerhalb der Betonungsverhältnisse des Textes steht. Der sogenannte Cantus planus bedeutet hier den Sieg der rezitativischen über eine konventionelle Rhythmik. Eine parallele Erscheinung in der Geschichte der lateinischen Sprache liefert das Verhältnis des Kirchenlateins zum klassischen. Wer nur dem quantitativen Latein Berechtigung zuspricht, für den ist natürlich das Vulgarlatein und das mittelalterliche »barbarisch«. Die Humanisten aber, die die alte Klassizität wieder lebendig machen wollten, haben dem Latein als lebende Sprache den Todesstoß erteilt. »Der lateinischen Sprache, die im Mittelalter nie ganz aufgehört hatte zu leben, und demgemäß Veränderungen aller Art unterworfen gewesen war, wurde von denselben Männern, die sich einbildeten, sie zu neuem dauernden Leben zu erwecken, sie zu einer internationalen Kultursprache zu machen, der Todesstoß gegeben. Die Geschichte der lateinischen Sprache hörte damit entgiltig auf, an die Stelle tritt die Geschichte ihres Studiums.« Also Norden, Die antike Kunstprosa bis in die Zeit der Renaissance, II, 766. Wie wenig übrigens die mensurale Behandlung des Rhythmus für die Choralreform ergiebig ist, darüber belehrt uns einer ihrer Vertreter selbst: J. Pagella, der S. 67 als ein Anhänger der Choralmensur aufgeführt wird und tatsächlich in der Turiner *Caecilia* energische Artikel zu ihrer Verteidigung geschrieben hat, veröffentlicht soeben eine Orgelbegleitung zum *Requiem* der vatikanischen Choralausgabe (Edi-

---

1) Ich betone, was ich schon an anderer Stelle tat, daß eine Rhythmisierung nach Zwei- und Dreiteiligkeiten bei manchen Melodien sich von selbst einstellt, wenn man sie im Gleichmaß der Bewegung ausführt; man sollte sich aber hüten, aus dieser heutigen gelegentlichen praktischen Opportunität die Formel herauszuschälen, um den frühmittelalterlichen Rhythmus in Worte zu fassen. Auch hier zeigt es sich, wie notwendig eine Scheidung ist zwischen heutiger Praxis und dem ursprünglichen, wissenschaftlich festzustellenden Tatbestande.

2) Vorher geht der Satz: sicut fit, cum ipsa metra canimus (= metrische Texte). In diesem Falle und nicht allgemein solle man nach Guido nicht ausschließlich zweisilbige Neumen miteinander verbinden, sondern auch drei- und viersilbige einmischen. Das ist etwas ganz anderes, als die konsequente, ausnahmslose Gliederung aller Gesänge, auch derer mit prosaischem Texte in zwei- und dreiteilige Gruppen. Gerade im Gegensatz zu Guido lassen übrigens die heutigen Vertreter der in Frage stehenden rhythmischen Praxis vierteilige Verbindungen gar nicht zu.

3) Die Triumphe des traditionellen Chorals in den letzten Jahren sind nicht zum wenigsten auf die Rechnung des gleichmäßigen Vortrages zu schreiben.

Digitized by Google

zione Marcello Capra, Torino, Nr. 72), in welcher die Melodie genau so im Gleichmaß der Bewegung notiert ist, wie die von Pagella angegriffenen Choralisten es tun. Kann man sich einen schlagenderen Beweis für die praktische Unbrauchbarkeit der Choralmensur denken?

Das vorliegende Heft der Publikationen der IMG. bietet weniger neue und selbständige Forschung, als eine mit dem Eifer und der Einseitigkeit des Apologeten geschriebene Propagandaschrift. Dazu passen die vielen unbestimmten Zitate, welche die Arbeit aus zweiter Hand verraten, und andere, in denen die mittelalterlichen Autoren nach der Patrologie von Migne zitiert sind, die von den Gerbert'schen Scriptores nur einen sehr schlechten Abdruck liefert. Nicht einmal der Micrologus des Guido ist nach einer der leicht zu beschaffenden und trefflichen Ausgaben Hermesdorff's (1876) oder Amelli's (1904) zitiert.

Freiburg i. d. Schw. **P. Wagner.**

Extraits de Bulletin français de la SIM.

Numéro du 15 novembre Richard Strauss, par **Arthur Symons.**

Strauss est le musicien de la pensée abstraite, mais comme la musique ne peut exprimer aucune idée distincte de l'émotion ou de la sensation, il ne donne que des traductions approximatives, dues à des associations d'idées souvent puériles et toujours lointaines. Sa théorie nous importerait peu si sa musique nous charmait, mais la musique de ce cérébral n'est qu'un commentaire ingénieux de ses programmes littéraires, son humour est sans beauté, son grotesque, sans art. Il est un décadent, le seul décadent de la musique contemporaine; son profond génie de la technique, sa ténacité et sa maitrise prodigieuses ne vont, ni vers la vérité, ni vers la vie.

Les airs de Cour d'Adrien le Roy, par **J. Dodge,**

L'apparition des airs de cour dans les premières années du XVIIe siècle, fut précédée d'un période de transition; au XVIe siècle, les œuvres polyphoniques avaient été quelquefois transcrites pour une voix accompagnée; dès les premiers essais d'impression musicale, on avait vu paraitre les madrigaux en solo vocal et tablature de luth. Adrien le Roy a joué dans cette évolution le rôle d'un précurseur; dans son recueil d'Airs de Cour avec accompagnement, on remarque facilement l'influence de la chanson populaire, mais on le sent désireux surtout d'ouvrir à la musique monodique des voies nouvelles.

Les idées de Jean Philippe Rameau sur la musique par **Louis Laloy.**

Mr. Laloy extrait de son prochain ouvrage sur Rameau un chapitre traitant de la théorie musicale: Rameau est théoricien avant d'être musicien, ses contemporains ne se sont pas fait faute de le lui reprocher: pour lui, toute musique peut se réduire à une opération mathématique; à la base de toute combinaison musicale, il place l'accord, et par là il proclame hautement la supériorité de l'harmonie sur la mélodie. Il n'a nul goût pour ce qui est archaïque, et nulle sympathie pour ce qui est nouveau ou surprenant. Tous ses efforts tendent à affirmer vigoureusement le principe de la tonalité. Selon lui, la fin de la musique n'est pas en elle même: elle doit imiter la vie dans toute sa variété, mais le musicien n'a même pas une liberté complète dans son interprétation: tels accords, tels modes exprimeront forcément tels sentiments ou telles passions. C'est en cela que la théorie de Rameau nous est aujourd'hui étrangère, car nous aimons l'imprévu, et un style nous plait d'autant plus qu'il est plus personnel et que son charme se laisse moins définir.

Franz Liszt, par **A. de Bertha.**

Cette étude musico-psychologique, due à un des élèves de Liszt vient nous éclairer indirectement sur l'état musical de la Hongrie, et sur les efforts patriotiques de quelques magyares désireux de résister à l'influence germanique. Mr. de Bertha, qui a vécu auprès de Liszt, durant un séjour à Rome en 1865 est mieux à même que per-

Digitized by Google

sonne de nous renseigner sur le compte de ce «roi des pianistes», sur ses relations avec Mme. d'Agoult, avec la princesse de Wittgenstein, et sur sa prise d'habit. Tout en rendant hommage à l'incomparable talent de Liszt, et à son mérite, moins souvent reconnu, de vulgarisateur, Mr. de Bertha se permet souvent de ne pas partager toutes ses opinions de son maître; il diffère de lui très nettement sur la question wagnérienne, et surtout au sujet des Hongrois et de leur musique.

Le drame musical contemporain par **Ricciotto Canudo.**

Le dernier chapitre du prochain ouvrage de Mr. Canudo, — (Psychologie musicale des civilisations) — contient un rapide aperçu de la musique dramatique contemporaine: nos auteurs sont classés selon leurs mentalités artistiques: le groupe des Méditerranéens contient surtout des impulsifs; leur musique et toute d'action, non de méditation. même lorsqu'elle prétend se réclamer de Bach ou de Palestrina, comme celle de l'abbé Pérosi; des Allemands, comme Richard Strauss, font de la musique philosophique; un élève de Franck, Mr. Vincent d'Indy, est à la fois un mystique et un pédagogue; les Slaves cherchent leur voie avec une héroïque puissance vitale, En général, l'influence de Wagner est sensible, mais les procédés wagnériens, appliqués de façon imparfaite, n'ont pas toujours donné ce qu'on était en droit d'en attendre.

Vorlesungen über Musik.

Mannheim. Dem Bericht über die Tätigkeit der Hochschule für Musik in den Unterrichtsjahren 1905—1906—1907 zufolge, wurden an der 1899 gegründeten, allem Anschein nach sehr tätigen Anstalt von Kapellmeister Arthur Blaß ein Zyklus von Vorträgen gehalten, die 1905/06 das Thema: Von Bach bis Beethoven, 1906/07 von Beethoven bis Wagner behandelten. Der sehr ausführliche Bericht gibt über die Vorträge eine kurze Übersicht.

Ferner hielt an der Anstalt Prof. Öser Vorträge über: Friedrich Schiller in den Kämpfen der Mannheimer Zeit; Friedrich Nietzsche und die Musik; Hugo Wolf als Vertoner der Gedichte Möricke's; Goethe und der Orient; Mozart's Lebensfreude.

Marburg. Dr. L. Schiedermair acht Vorträge in »Frauenbildung und Frauenstudium«: Hauptwerke musikdramatischer Kunst.

Paris. An der »*Ecole des Hautes études sociales*« Vorträge von Expert, L. Laloy und R. Rolland über: Chansons der Trouveres und Troubadours, Motetten, Rondels. Instrumentalmusik des Mittelalters. — Chansons und Instrumentalmusik im 15. und 16. Jahrhundert. »Airs de Cour« und Lautenmusik des 17. Jahrhunderts. — Französische und italienische Kantaten. — Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts. — Das Lied und das Quartett.

G. Houdard an der Sarbonne einen Kurs: Die erzieherische Rolle der rhythmisch musikalischen Anschauung.

Rouen. Mme. M. Capoy eine Anzahl Vorträge, darunter: Über den gegenwärtigen Stand unserer Kenntnisse in der Musik des Altertums; über die Trouveres und Troubadours.

Notizen.

Brüssel. François Auguste Gevaert ist in Anerkennung seiner Verdienste in den Adelsstand erhoben worden.

Erfurt. Ein männliches Porträt, das auf der Rückseite die Inschrift: *Joh. Seb. Bach, geb. d. 21. Mart. 1685 zu Eisenach*, trägt, ist kürzlich von dem Städtischen Museum erworben worden. Eine Abbildung nebst erklärenden Worten von Dr. A. Overmann-Erfurt findet sich in der »Musik«, 2. Dezemberheft. Mit dem gesuchten Erfurter Bild hat das Porträt auf keinen Fall zu tun, da es einen jüngeren Mann von höchstens 35 Jahren darstellt, während das Kittel'sche (Erfurter) der Überlieferung nach einen bejahrten Mann im Staatskleide darstellen soll. Es ist überhaupt recht

Digitized by Google

zweifelhaft, ob das Bild Bach darstellt, jedenfalls findet man kaum einen charakteristischen Zug, was bei dem neuen Bild in dem Bach-Museum (von Ihle aus der Weimarer Zeit) immerhin der Fall ist. Ist das Bild echt, wie man nach der Inschrift, die, wie Overbek sagt, aus dem 18. Jahrhundert stammt, annehmen müßte, so ist es jedenfalls kein charakteristisches und es dürfte schwerlich eine Rolle unter den Bachbildern spielen. Hingegen wird es dennoch gut sein, der Angelegenheit Beachtung zu schenken.

Hannover. Ein Lexikon aller bisher erschienenen musikalischen Werke von Frauen aller Zeiten und Nationalitäten will Mary Wurm, Schiffsgraben 49 anlegen und ersucht um Unterstützung.

London. *The recent "Promenade" season.* The recent season of Promenade Concerts at Queen's Hall has been the most successful of the several series that have been given there. The attractions are purely musical, and they have proved sufficiently powerful to cause people to stand for hours closely packed in the arena or to sit half suffocated in a hot balcony. To those who look behind outward manifestations the success of these concerts on the lines originally laid down by Robert Newmann was only a matter of time. The potentialities of a well-trained orchestra are enormous. The foundation of an orchestra is the strings; these instruments are peculiarly susceptible to emotional impulse, and consequently when some forty or fifty string players are set upon expressing a certain idea the increase in emotional force is proportionally intensified. In this lies the secret of a conductor's power, provided he has the ability to imbue all his instrumentalists with the idea in his own mind, its force will be as surely augmented as an object rightly focussed under a magnifying-glass. Not only with regard to forcible passages does this pronouncement hold good. It applies equally to subtleties of thought. A body of accomplished and highly trained instrumentalists are as responsive to an experienced conductor's desires as the body of a violin is to the vibrations of the strings. It is by this means that the personality of conductor becomes felt by an audience. Again, any large assembly of people met together for a specific purpose contains the potentiality not only of responsiveness, but of exaggeration. To be convinced in a crowd is one thing, but to remain of the same mind afterwards, when alone, is another. And the larger the audience the greater the presence and influence of this magnetic sympathy. The rise of the conductor-virtuoso has come about by the realisation that an orchestra can and should be regarded as an instrument as much as the pianoforte is by the pianist. When also it is remembered that truly great orchestral works accentuate the emotional factors of the dominating forces of mental life, it is easy to see why, given capable orchestras and conductors, it was inevitable that in the present state of general culture orchestral music should attract and command wide spread attention, and that a great symphony should become as enthralling as more common forms of entertainment. This is one lesson taught by the recent seasons of Promenade Concerts. Another is more personal, or perhaps I should say national. The greater encouragement extended to British composers has shown that they are writing just as good music as their Continental confrères, and in some cases music which is more attractive.

F. Gilbert Webb.

Beethoven and Brahms Sketch-Portraits. It has been remarked that Otto Böhler's well-known black-paper "Silhouette" of Brahms walking (R. Lechner's collection, Vienna) appears to have been designedly and exactly copied as to posture from J. P. Lyser's well-known pen-and-ink sketch of Beethoven walking. In each, motion to the left, right leg advanced, hands behind back, head and hat at exactly such an angle, etc. The engraving of the Lyser-sketch given by Grove in his "Beethoven" article (1880), and quoted by him as one of the three best likenesses, makes this less evident, because, strange to say, it is very inaccurate; while omitting the back-ground with stationary figures, which give the sense of motion to the walking figure, the engraver has conceived left leg as right and by consequence altered the outline and relative length of the legs. The Grove engraving is a man striking a theatrical attitude, the Lyser original a man deep in thought hurrying forward. —— The old cheap outline

Digitized by Google

shadow-pictures were called "Silhouettes" in derison of the economical French finance-minister Etienne de Silhouette (fl. 1759), and were traced mechanically with a rod and pencil on gimbals. The more recent black-paper scissor-cut pictures (such as Böhler's) have inherited the name, but may of course be fancy-bred.

Beethoven's different Portraits. Commenting on Frimmel's new book, the Vienna correspondent of the "Daily Telegraph" says that we know as a rule only the older Beethoven, the soured, deaf old man, while Beethoven as boy and youth is almost unknown; and that Frimmel on the contrary presents him to us line by line, feature by feature, from his boyhood at Bonn up to his old age as the Titan of the Schwarzspanier Haus in Vienna, with all the changes that lie between. —— The most important evidence as to Beethoven's actual appearance is in the mask taken after death in 1827, and the bust thence copied, both by the young sculptor, Franz Klein. These show a masculine Medusa-like head, full of concentrated strength. Almost all who knew him in life confirm the report of the vigour of his frame. This is seen also in Hofel's engraving, copied from Latronne's drawing. The latter is a work of artistic value, the correctness of which is generally acknowledged. The portrait by August von Kleber is equally good. A special likeness can be seen in the picture by Ferdinand Schimon, taken between 1816—1819. It is generally admitted however that the pen-and-ink sketches and caricatures by Lyser above-named, Tejezek, and Boehm, give a more life-like impression of the real Beethoven in his gestures, walk and general appearance, than even his best set-portraits.

Music in Cartoons. The "Windsor Magazine" had recently a series of articles reproducing und grouping the weekly cartoons out of "Vanity Fair". That assigned to Music contained the following. The cartoons are almost all by "Ape", i. e. Carlo Pellegrini, who died 1889, and "Spy", i. e. Leslie Ward. The style of the former is more caricaturist than that of the latter: —— Arditi 1885, Barnby 1894, Benedict 1873, Frederick Bridge 1904, D'Oyly Carte 1891, Costa 1872, Gounod 1879, Corney Grain 1855, Grossmith 1888, Grove 1891, H. V. Higgins 1898, Joachim 1905, Kubelik 1903, Liszt 1886, Edw. Lloyd 1892, Mackenzie 1904, Manns 1895, Mascagni 1893, Paderewski 1899, Jean de Reszke 1891, Santley 1902, Sarasate 1889, Stainer 1891, Edw. Strauss 1895, Sullivan 1874, Tosti 1885, Verdi 1879, Wagner 1877.

Prag. Im alten deutschen Theater, wo die Uraufführung des »Don Juan« stattfand, wird ein Denkmal (Bildhauer Prof. v. Metzner) für Mozart errichtet, das am 29. Oktober 1908 enthüllt werden soll. In dunkler Bronze gegossen, stellt das Denkmal Mozart als Spaziergänger dar, das Haupt leicht auf die Brust geneigt, wie wenn er auf seine innere Stimme hören wollte.

Tübingen. Der neue Universitätsmusikdirektor Dr. F. Volbach hat hier ein *Collegium musicum* gegründet, bei dem außer Studierenden auch Liebhaber der Stadt mitwirken. Der Anfang wurde mit Musik am preußischen Hofe zur Zeit Friedrichs II. gemacht.

Denkmäler der Tonkunst. Die Verlagshandlung Breitkopf & Härtel eröffnet auf die Denkmäler der 1. und 2. Folge zwei neue Subskriptionen, die eine auf die Gesangs-, die andere auf die Instrumentalwerke. Die Subskribenten verpflichten sich zu jährlich 2 Bänden à 15 ℳ. Doch werden auf Wunsch auch sämtliche Bände auf einmal geliefert.

Das *Breviarium Benedictum Completum*, ein Neumenkodex aus dem 10. Jahrhdt. ist in den Besitz eines französischen Sammlers gelangt. Soviel uns bekannt, machte man in Deutschland Anstrengungen, die Handschrift zu erwerben, was der wohl übertrieben hohe Preis (23500 ℳ) vereitelt zu haben scheint.

Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienener Bücher und Schriften über Musik.

Andro, L., Lilli Lehmann. Berlin, Harmonie. ℳ 1,—.

Below, Leitfaden d. Pädagogik, enthalt. Psychologie u. Logik, Erzie-

Digitized by Google

hungslehre, allgem. Unterrichtslehre. »Handbücher der Musiklehre«. 1. H. Gr. 8°, X u. 117 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1907. ℳ 2,50.

Bridge, Frederick, Counterpoint. New edition, London, Novello, 1907. 90 pp., demy 8vo. 2/.

As stated at IX, 115, Dec. 1907, this was the second original counterpoint-book made in England. It has held its own from 1878 to date as text-book at the National Training School (1876—1882), and that school's successor the Royal College of Music. It exemplifies the conclusion arrived at in article above-quoted, being absolutely strict in precept.

Briqueville, E. de, La viole d'amour. (Fischbacher in 8° de 15 pp. fcs. 2,—.)

J'ai plaisir à signaler cette petite brochure, oú l'auteur a condensé ce que son experience a recueilli, et qui contient une utile monographie de cet instrument, à la mode aujourd'hui. J. E.

Chop. Max, Richard Wagner's »Rienzi«. Universal-Bibliothek, 4942, 16°, 128 S. Leipzig, Ph. Reclam jun., 1907. ℳ —,20.

— Frederick Delius. Berlin, Harmonie. ℳ 1,—.

Eberhardt, Goby, Mein System des Übens für Violine und Klavier auf psycho-physiologischer Grundlage. Dresden, G. Kühtmann. ℳ 7,—.

Fischer, Konrad, Das Rätsel der Musik. Eine Theorie der Tonvorstellungen. 195 S. 8°. München, 1907. Selbstverlag.

Eine Theorie der Tonvorstellungen —? Ich bin anderer Ansicht. Was hier geboten wird, ist eine Aneinanderreihung von Gedanken, vornehmlich über Harmonik und Rhythmik, die soweit sie verständlich sind nicht über Bekanntes hinausgehen, welche aber wo sie in eigenen Begründungen auftreten, mir unsorgfältig, nichtssagend und wirr erscheinen, und zwar hauptsächlich deshalb, weil der Autor es an genügender Vergleichung seiner Eingebungen mit sicher erarbeiteten Resultaten früherer Forschungen hat fehlen lassen.

Zunächst hat mich das Buch im Zweifel gelassen, für wen es eigentlich geschrieben sei, ob nur für Musikliebhaber oder für Theoretiker. Der Untertitel wie einige Züge der Darstellung lassen zwar diese als Angeredete erscheinen. Dem widerspricht aber der allzu populäre mit feuilletonistischen Wendungen mannigfach durchsetzte Vortrag. Was wird man zu dem Ansinnen auf Seite 5 sagen: man solle nicht »erwarten, daß man nun« (d. h. nach Lektüre des Buches), »eine Symphonie sogleich in Worte übersetzen könnte«. Auch die Warnung (S. 6) »beim Hineinschauen in das Wesen der Musik etwa die Lösung irgend eines Welträtsels oder eines Daseingeheimnisses zu erwarten«, mutet mich eigenartig an. Wenn ferner der Verfasser gleich darauf versichert, daß »die Meinung, als sei die Musik etwas durchaus logisch Aufgebautes . . . arg zu Schaden kommen wird« (S. 6), dann frage ich, was soll uns diese Theorie geben? Was aber die Musik sei, ist mir durch das Studium des Buches nicht klarer geworden.

An Sachlichem habe ich ihm eben nichts Neues von Wert zu entnehmen gewußt. Das »natürliche Harmoniesystem«, wie es Fischer S. 7 skizziert, stellt sich dar als eine planlose und lückenhafte Zasammenraffung von Akkordbeziehungen, die dem Musiker aus der Praxis am geläufigsten sind. Wichtige und nahe Verwandtschaften fehlen dabei. Alles was auf diese willkürlich zu Hauptvertretern einer Tonalität (deren exakte Bestimmung ausbleibt) erhobenen Bildung nicht paßt, muß durch »melodische Umspielungen« und Alterierungen erklärt werden. Damit ist jedem Versuche, alle komplizierten Zusammenklänge harmonisch aufzudeuten, aus dem Wege gegangen. Das führt zu der Behauptung (S. 8), daß der Klang *h d f as* mit *h d f as* nicht identisch sei, nur weil er einmal nach *c es ges as*, ein anderes Mal nach *c e g* oder *c es g* weitergeführt wird. Hier zeigt sich klar, wie die (übrigens fast noch allgemein vertretene) Lehre von den Vorhalts- und Durchgangsakkorden, nimmt man sie als absolut geltend, der Tod aller exakten harmonischen Untersuchungen ist. Denn wenn ich bei zunächst rein quantitativ harmonischer Analyse etwa drei Viertel aller Erscheinungen für die Feststellung des harmonischen Gehaltes nicht berücksichtige, so ist das überhaupt keine Analyse, sondern ein zielloses Benennen und gewaltsames Einordnen der Faktoren unter äußerlich konstruierte Begriffe. — Berechtigt ist erst das Aufstellen von Durchgangstönen und Akkorden usw., wenn es sich darum handelt zu erwägen, in welcher Weise ein voraufgehend festzustellender harmonische Absolutgehalt in gleichsam vereinfachendem Hören aufgefaßt wird. Dies ist eine der letzten, von rhythmischen Erwägungen gar nicht zu trennende Unterfragen, in der zweiten Hauptfrage nach der Form der Klanger-

Digitized by Google

scheinung, die ihrerseits erst zur Beantwortung herangezogen werden kann, wenn die erste nach dem Inhalte erledigt ist. Wie sich ein Inhalt gruppiert, darüber kann ich erst etwas sagen, nachdem er mir bekannt ist. Diese Fragen zu beantworten, wäre meines Erachtens nach die Aufgabe einer Theorie der Harmonik. Der Autor aber faßt sie so: Er glaubt kein Bedenken tragen zu müssen (S. 11), »die einfachen Zahlenverhältnisse (2, 3, 5) als die Seele aller Beziehungen zwischen den Tonvorstellungen anzuerkennen.« Das denkt er sich so (S. 25): »Der einzelne Ton kann nur eine dumpfe Vorstellung des leeren Seins, eines ganz unbestimmten Etwas geben. Mit der Oktave, einer zweifachen Tätigkeit tritt das erste Vergleichsobjekt auf. Es entsteht die erste bestimmte Vorstellung, nämlich: daß ein hinzukommendes Etwas identisch ist mit einem bereits vorhandenen. Wie man sieht, ist das nur eine ganz abstrakte Vorstellung, wie es auch alle folgenden sein werden. Welche (?) ist nun das nächstmögliche Denkprodukt bei dieser Selbstschau? . . . Das Subjekt hat sich bis hierher in zweierlei Zuständen befunden; zuerst in einem ganz unbestimmten, dumpfen, nebelhaften, wo es sein eigenes Sein noch nicht weiß, sodann in jenem, wo ihm ein Sein gegenständlich wird. In dem Gegenüberhalten dieser beiden Zustände, das nunmehr einen dreifachen Bewußtseinsakt darstellt, erblickt jetzt das Subjekt erst seinen früheren anschauungslosen Zustand als seinen eigenen.« Das soll zur Quinte führen! Neben diese Probe aus der Intervalllehre Fischer's stelle ich noch folgende Sätze aus der Akkordlehre. Der Durklang ist nach ihm »ein Akkord, dessen Teile alle aus einem Tone entspringen, in ihm existieren und auf ihn zurückweisen (S. 37). Der Irrtum, den tiefsten Teilton eines Klanges als Ursprung der höheren Partialtöne anzusehen, darf einem Begründer einer »Theorie der Tonvorstellungen« nicht nachgesehen werden. — Vorausgesetzt, »daß die Melodie für die Musik das ist, was für die Sprache der äußere Ton (!!) — Modulation und Akzentuierung der Rede, während man die Harmonie dem Begriffsinhalte (??) parallel setzen mag, so kann man den Eindruck« eines nur auf *c e g* aufgebauten Musikstückes »leicht deuten. Es wäre, als wollte jemand einen einzigen Gedanken — hier ein Lustgefühl — mit endlos vielen Worten ausdrücken« (S. 38), Ist das Theorie? — Tritt zu dem Dominantdreiklange eine Septime (z. B. *f* zu *g h d*), so verspürt Fischer keine »bemerkbare Änderung der Wirkung« (S. 41). — Der Begriff Tonika wird beliebig auf einen Ton oder einen Akkord bezogen (S. 43). Den Wert des Grundtones »für die Gesamtheit der Töne eines Klanges« erläutert Fischer so (S. 46): »Er ist das einzige absolut befriedigende Objekt der Anschauung, der ruhende Pol, das Ich. In der Quinte wendet sich die Anschauung von diesem ab, die Quinte stellt das zeitweilige Nichtbewußtsein, das Unter-Ich dar. In der Terz geht die Anschauung über das Urobjekt des Bewußtseins hinaus — auf das Außer-Ich, die Außenwelt.« Hiernach erscheint mir freilich alles Weitere klar. — Den Mollklang faßt Fischer als eine Kombination zweier Klänge auf. Das tun andere auch. Aber S. 72 wird »das Pathetische in der Wirkung desselben als Grundakkord einer Tonart« so begründet: »Das anschauende Subjekt empfindet einen gegebenen Widerspruch als seine eigene Sache, wobei es zugleich die Überzeugung hat, daß dieser Widerspruch nicht wegzuschaffen ist«. Das ist freilich neu und zweifellos originell gedacht.

Der gleiche Autor erwähnt (S. 67) den harmonischen Dualismus als eine Lehre, »welche in letzterer (!) Zeit hier und da sehr laut angepriesen wurde«, und meint — ohne einen Namen zu nennen (auch den Riemann's nicht) es wäre »eine ungeheuerliche Zumutung, an die objektive Existenz solcher Nebentöne« (gemeint sind Untertöne) »die noch kein Mensch gehört hat, glauben zu sollen.« Hier muß ich die Leichtfertigkeit Fischer's ungeheuerlich nennen. Dem Autor scheint entgangen zu sein, daß Riemann 1891 die objektive Existenz der Untertöne als unmöglich nachwies, und daß kein literarischer Vertreter des Dualismus sie behauptet. —

Ich betone, daß die mitgeteilten Proben durchaus charakteristisch für die Darstellung Fischer's sind. Sie bedeuten nicht etwa gelegentliche Entgleisungen, sondern charakterisieren den Hauptinhalt des Buches. Neben ihnen findet sich natürlich auch manch vereinzelter brauchbarer Gedanke. Ich verzichte darauf, die Ausführungen über Melodik, Rhythmik und Metrik zu besprechen. Ich müßte sie ebenso ablehnen. Auch dort geht der Verfasser ganz eigenherrlich seine Wege. Riemann's »System der Rhythmik und Metrik« scheint ihm nichts zu sein. Ich muß sogar annehmen, daß er es nicht kennt. Nach allem muß ich wünschen, daß Fischer »der einsame Sucher« bleiben möge als der er sich in seinem Schlußworte den Lesern empfiehlt.

Hermann Wetzel.

Goujon, Henri, L'expression du rythme mental dans la mélodie et

Digitized by Google

dans la parole. (H. Pauli et Co. 1907 in 8° de 315 pp. fcs. 5,—.)

Il n'est pas de problème plus compliqué dans notre musicologie que celui du rythme. Aussi, depuis les œuvres, qui datent déjà, de Mathis Lussy, personne en France n'a t-il osé l'aborder franchement. Voici que M. Goujon, principal au collège d'Avranches, s'appiique à jeter quelque lumière dans ces obscutités.

Il le fait avec un esprit positif, ami des mathématiques qui présente les choses très nettement. Partant de ce princide que le rythme est un effet de l'ordre que la raison humaine veut introduire en toutes choses, M. G. analyse les différents aspects de cette perpétuelle mise en ordre, dans la pensée, dans le langage et dans la mumusique. Il y a là des constatations expérimentales, des déductions, des schémas qui montrent fort bien comment la vie de régularise en nous pour devenir logique et par conséquent s'exprimer. J. E.

Hausegger, Siegm. v., Alexander Ritter. Ein Bild seines Charakters u. Schaffens. Mit 12 Vollbildern, Fksms. u. Musikbeilagen, s. unveröffentl. Briefen R. Wagner's a. s. Familie. »Die Musik«, 26 u. 27, kl. 8°, 161 S. ℳ 3.—.

Kohl. Franz Friedr., Heitere Volksgesänge a. Tirol (Tisch- u. Gesellschaftslieder). Mit Singweisen im Volke gesammelt u. zusammengest. 1. Bd. In »Quellen u. Forschung. z. deutschen Volkskunde. Hrsgeg. v. E. K. Blümml.« 8°, 164 S. Wien, Dr. R. Ludwig, 1908. ℳ 6,—.

Lacombe, Paul, Livres d'heures imprimés au XVe et XVIe siècles. (Imprimerie nationale. 1907 in 4°. de 440 pp.)

L'auteur de ce catalogue est bien connu par ses travaux de bibliographie parisienne. Le volume présent, travail de haute érudition et de recherches infinies, touche quelque peu à la musique parcequ'il signale de très rares livres d'heures contenant des notations. A remarquer aussi sous le No. 96 un ouvrage édité vers 1500 par *Jehan Fernand* musicien du Roy. Ce personnage a, si je ne me trompe, échappé jusqu'à présent aux recherches de l'histoire. Il faut féliciter M. Lacombe de ne pas avoir négligé, comme on le fait ordinairement, ces indications musicales, et d'avoir fait figurer la musiqne jusque dans sa table alphabétique. J. E.

Louis, Rud., Die deutsche Musik der Neuzeit. München, G. Müller. ℳ 6,—.

Macpherson, Stewart, (a) Rudiments of music, 80 pp., crown 8vo. 1/. (b) Questions and exercises thereon, 64 pp., ditto, 1/. (c) Practical harmony, 162 pp., crown 4to, 4/6. (d) Questions and exercises thereon, 115 pp., ditto, 2/6. (e) Practical counterpoint, 170 pp., ditto, 4/. (f) 350 Exercises in harmony and counterpoint, 68 pp., ditto, 1/6. London, Joseph Williams, 1907.

The "Rudiments" are full of useful matter, with various ingenuities of exposition. The "Harmony" volumes (9th ed.) are commendably practical. The root-classification for chords and inversions extends to 11th on supertonic and tonic, and 13th on dominant; but author is discreetly silent as to anything beyond mere classification. The figuring throughout is thoroughbass notation. Stress is laid upon harmonization of top-line melodies. The Counterpoint volumes have been described at IX, 116, December 1907. The "350 exercises" are miscellaneous by-work. Author has in Press a "Form in Music", including retrospective history of growth of sonata, symphony, etc., and remarks on structural tendency of modern music. The whole course is that mainly in use at the Royal Academy of Music, and is founded on much common-sense combined with experience.

Möller van den Bruck, Gestaltende Deutsche: Leibniz, Bach, Klopstock, Mozart, Beethoven. 5. Bd. v. »Die Deutschen. Unsere Menschengeschichte«, 8°, VII, 310 S. Minden, J. C. C. Bruns, 1907. ℳ 3,50.

Nagel, Wilibald, Die Musik im täglichen Leben. Ein Beitrag z. Geschichte d. musikal. Kultur unserer Tage. »Musikalisches Magazin«, Nr. 18. 8°, 33 S. Langensalza, G. Beyer u. Sohn, 1907. ℳ —.50.

Neitzel, Otto, und Ludwig **Riemann,** Musik-ästhetische Betrachtungen. Erläuterungen des Inhalts klass. u. moderner Kompositionen d. Phonola-Künstler-Notenrollen-Repertoires. 2. Aufl. Kl. 8°, 104 S. Leipzig, (Apelstr. 4), L. Hupfeld, 1907. ℳ 1,—.

Digitized by Google

Noatzsch, Rich., Zur Geschichte des Klaviers. »Musikalisches Magazin«, Nr. 19. 8°, 20 S. Langensalza, G. Beyer u. Söhne, 1907. ℳ —,30.

Ophuls, G., Brahms-Texte. Vollst. Samml. d. von Johannes Brahms komponierten u. musikalisch bearb. Dichtungen. 2. durchges. Aufl. 8°, VIII u. 406 S., Berlin, Deutsche Brahms-Gesellschaft 1908. ℳ 4,—.

Parent, Hortense, Répertoire encyclopédique du pianiste. (T. II Paris Hachette. 1907 in 12 de 348 pp. fcs. 3,50.)

On connait déjà les services rendus par cette encyclopédie, que Mlle. P. complète aujourd'hui. Choisir pour le piano des œuvres utiles et agréables, savantes ou légères, brillantes ou instructives, en dresser une liste, et présententer de chacune d'elles une analyse raisonnée, c'est là une tache où toute la persévérence féminine est nécessaire. L'ouvrage de Mlle. P. indique une dévouement pédagogique et une faculté de travail dont tous les amateurs du piano et les professionnels du clavier lui sauront gré. C'est là un excellent livre de bibliographie appliquée. J. E.

v. d. Pfordten, Hermann, Beethoven. Wissenschaft und Bildung. Einzeldarstellungen aus allen Gebieten des Wissens. Bd. 17. Leipzig, Quelle und Meyer, 1907. ℳ 1,25.

An Beethovenbiographien im Duodezformat, deren Fadenscheinigkeit dem fachmännisch geschulten Auge bald ohne weiteres in die Augen springt, ist gerade kein Mangel. Gleichwohl hat v. d. Pfordten geglaubt, diese »Literatur« noch um ein Geistesprodukt vermehren zu müssen, trotz eines Fonds von Kenntnissen oder vielmehr Unkenntnissen, die es mit ihrem von keinerlei Sachkenntnis getrübten Dilettantismus dem Leser schwer machen, immer die ernste Miene bei der Lektüre zu wahren. Eine Probe. Viola und Posaunen sind nach des Verfassers Ansicht »transponierende« Instrumente. Sapienti sat! Von irgend einem Benutzen neuer wissenschaftlicher Forschungsergebnisse keine Spur. Man sucht vergeblich die Antwort auf die Frage, wozu solche Erzeugnisse in die Welt gesetzt werden. Die Sammlung, in deren Rahmen das Büchlein erschien, hat den gewiß lobens- und anerkennenswerten Grundsatz, die »Ergebnisse der wissenschaftlichen Forschung Lesern ohne Fachkenntnisse« zu vermitteln. Mit solchen Publikationen aber kann sie dem gesteckten Ziele sicher nicht nahekommen.

Hugo Daffner.

Prout, Ebenezer, Notes on Bach's Church Cantatas. London, Breitkopf and Härtel, 1907. Demy 8vo, 32 pp., 1/.

The orchestral church-anthem, otherwise the church-cantata, never took root in England; partly from the two material reasons, that organ-galleries (called organ-lofts) were built much smaller here than abroad, and that orchestral performances were much more expensive here than abroad; partly because the English Reformed Church had made once for all its own particular cathedral-style, which was essentially an organ-and-choir style. The lavish art-expenditure shown in the case of the German church-cantata, —— where, like the 600 Gregorian chants per annum for the Mass, a separate cantata is designed theoretically for each week of the year, —— is also unknown in England; the words of the English anthem, within bounds, suit all seasons. As a third point, the German church-cantata is half or three-quarters founded on the "chorale" and its attendant features, —— a form essentially for congregational unison, with its long pauses picking up "laggards" (Fuller Maitland); while the English instinct has been towards a hymn sung in parts and without any particular pauses. On these grounds, Bach's church-cantatas are exotic from the point of view of the English church. On the other hand, they will doubtless, as monumental works of art, be more and more heard in the concert-room.

Present pamphlet (by Dublin Professor of Music) is an admirable monograph on the internal structure and emotional import. There follows an original *dated* catalogue of the extant separate church-cantatas, with sundry particulars, —— the whole of much value for research. There is included a facsimile score-page, and a complete catalogue of Bach works generally. The volume is extremely handy.

Reichwein, Philipp, Harmonielehre nach neuen Grundsätzen. 8°, 80. Karlsruhe, in Komm. bei J. J. Reiff, 1907.

Hier paaren sich Anmaßung, Einbildung mit glühendstem Dilettantismus und einem denkbar unmusikalischen Sinn. Das Büchlein dürfte das greulichste sein, was jemals auf diesem unübersehbaren Gebiete verbrochen wurde.

Robert, Gustave, Philosophie et

Digitized by Google

Drame. (Plon 1907 in 12 pp. 260. fcs. 3,50.

Ce livre est un essai très intéressant d'exégèse wagnérienne. L'auteur a cherché à dégager des différentes œuvres de Wagner une pensée philosophique directive, et il arrive à cette conclusion que Wagner n'a pas semé au hasard des théories incertaines ou fumeuses, mais qu'il s'est toujours laissé guider par une sorte de christianisme rudimentaire, non confessionnel, éclairé par les doctrines de Schopenhauer.

La thèse est bien soutenue et présentée avec un esprit d'impartialité très heureux. L'auteur ne m'en voudra pas d'émettre un désir. Il me semble que la critique wagnérienne devrait renoncer à la méthode descriptive dont elle a vraiment abusé jusqu'à ce jour. Nous arrivons à une époque ou Tristan et le Ring sont presque de vieilles connaissances pour un lecteur qui achètera le livre de M. Robert. N'y a-t-il pas quelque cruauté à nous conduire ainsi par la main au milieu de perspectives déjà vues. J'aimerais mieux plus de discussion et moins d'exposition. Quand on nous parle de wagnérisme nous savons maintenant de quoi il retourne, et le livre de M. R. achève de mettre au point toutes ces questions de fait. Il est temps d'aborder les problèmes eux mêmes, come on le fait lorsqu'il s'agit de Molière ou de Shakespeare. M. Robert plus que personne est capable de faire un jour un pas dans cette voie, et de juger, après avoir constaté. J. E.

Rolland, Romain, "Beethoven". London, H. J. Drane, 1907. 120 pp., crown 12mo.

The subject-matter of a French brochure (of which this is authorized translation by F. Rothwell) is best reviewed by a French pen. Need only be said here that it is a very human document. The French are the consulting physicians of the world for study of psychological character. In history they seize the personal element, and thereby give the plainest picture. Author's theme is Beethoven as *example*: —— "Beethoven is far more than the first of musicians, he is the most heroic force in modern art; the greatest and most faithful friend of those who struggle and suffer" (p. 76).

Schmiedel, Otto, Richard Wagner's religiöse Weltanschauung. »Religionsgeschichtliche Volksbücher für die deutsche christl. Gegenwart«, Heft 5. 8⁰, 64 S. Tübingen, J. C. Mohr 1907. ℳ —,70.

Schweiker, Schubart-Museum. Stierlin'sche Buchdr. Aalen (Württ.). ℳ 1,60.

Schweitzer, Albert, J. S. Bach. Vorrede von Ch. M. Widor, gr. 8⁰, XV u. 844 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1908. ℳ 15,—.

Thibaud, A. F. J., Über Reinheit der Tonkunst. Neueste, den Text der ersten und zweiten enthaltende Ausgabe. Durch die Biographie Thibaud's sowie zahlreiche Erläuterungen und Zusätze vermehrt von Raimund Heuler. Mit dem Porträt Thibaud's und einer Musikbeilage. 8⁰, LXXXVIII, 120 und 90 S. Paderborn, F. Schöningh. ℳ 3,40.

Die überaus breite Vor- und Nachrede Heuler's könnten ahnen lassen, daß dieser die Herausgabe von Thibaud's Schrift dazu benutzte, um dabei selbst gehörig zu Worte zu kommen. Das ist indes nur teilweise der Fall. Denn das der Schrift Vorangehende ist überaus dankenswert; es bringt außer der ausführlichen Biographie Thibaud's ein Kapitel »Thibaud's Schrift in der Beleuchtung der zeitgenössischen Kritik«, dessen Kern Nägeli's grobe und in ihrer Haltung echt musikantenmäßige Beurteilung nebst Thibaud's Gegenkritik bildet. Dann werden die Texte der 1. und 2. Ausgabe der Schrift miteinander verglichen; auch das Vorwort Bähr's, des Herausgebers der dritten Auflage (die vorliegende ist nun die achte) fehlt nicht. So sind denn alle Bedingungen erfüllt, die heute an die Neuausgabe eines früheren Werks zu stellen sind. In den Vordergrund stellt sich der Herausgeber in seinem sehr ausführlichen »Schlußwort«, das zu den einzelnen Kapiteln Zusätze macht, einerseits um zu zeigen, »welche Fortschritte zum Bessern seit dem Erscheinen der Schrift auf den von Thibaud berührten Gebieten gemacht wurden, anderseits, wie weit Th.'s Forderungen, Ratschläge, Rügen, Wünsche und Ansichten für die Gegenwart Geltung haben, insofern sie noch der Erfüllung harren.« Von wirklichem Wert sind hier wohl einzig die Zusätze zu den beiden ersten, die Kirchenmusik betreffenden Kapitel. Ohne Vorurteile, mit einer auf diesem Gebiet nicht allzu häufigen und deshalb um so erfreulicheren Parteilosigkeit wird hier die Geschichte der katholischen und protestantischen kirchenmusikalischen Bewegungen im 19. Jahrhundert erzählt und beleuchtet, so daß weitere Kreise über dieses

Digitized by Google

ihnen meist recht unbekannte Gebiet orientiert werden. Wie man über die übrigen Kapitel, die ebenfalls musikalische Zeitfragen behandeln, in Beziehung auf unsere Zeit schreiben kann, ohne Kretzschmar's Buch zu Rate zu ziehen, ja ohne es zu nennen, während man auf Schriften z. B. von Grunsky stößt, begreift man tatsächlich nicht und läßt sich auch nicht entschuldigen. Denn was Thibaud's Buch für seine Zeit war, das können sein und sind es zu einem Teil schon die musikalischen Zeitfragen Kretzschmar's für unsere Zeit. Die beiden Schriften müssen, wenn man historisch denken kann, zusammen genannt werden, es gibt wenig Schriften, die derart selbständig in das Musikleben ihrer Zeit hineinleuchten, die dabei nicht nur an Mahnungen und kritischen Ausblicken, sondern vor allem auch an positiven Vorschlägen reich und aus Liebe, aus Sorge für das Musikleben der Gegenwart und vor allem die Zukunft der Musik diktiert sind. Es hätte einen eigenen Reiz, die beiden Schriften miteinander zu vergleichen. 80 Jahre (Thibaud 1824, Kretzschmar 1903) liegen zwischen ihnen, und wie manches hat sich unterdessen geändert! Vieles ist von dem, was Thibaud anregte, in Erfüllung gegangen, gar manches hat auch für unsere Zeit keine besondere Bedeutung mehr, aber eine Grundlage der Betrachtung ist bei beiden Schriften sich ganz gleich geblieben, die Beurteilung nach ästhetisch-historischen Gesichtspunkten. Die wissenschaftliche Ausrüstung ist allerdings sehr verschieden, nicht nur deshalb, weil beinahe ein Jahrhundert zwischen den Schriften liegt, sondern auch weil ein bedeutender Fachmann einem wenn auch noch so hochgebildeten Dilettanten gegenübersteht. Bei Kretzschmar stehen ferner noch ganz andere Hauptfragen im Vordergrund, die organisatorischen. Doch genug davon, das Thema soll nur angeregt werden. Nirgends hätte es aber einen besseren Platz gefunden als in der sonst so vortrefflichen Neuausgabe dieser klassischen Schrift, deren Tendenz heute noch so richtig ist und wohl auch bleiben wird wie vor 80 Jahren.

A. H.

Weifs, Ant., Franz von Schober. Lebensbild eines Freundes Franz Schubert's. Vortrag, geh. in der 16. Schubertiade d. Schubertbdes. [Aus: »Jahresber. d. Schubertbdes. über d. 44. Vereinsj.«] 8°, 34 S. Wien, K. Vetter, 1907.

Anzeige von Musikalien.

Jommelli, Nicolo, Fetonte. Dramma per musica. Text von Mattia Verazi. Hrsgeg. v. Hermann Abert. Denkmäler dtscher. Tonkunst. Bd. 32 u. 33. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1907. ℳ 40,—.

Zeitschriftenschau[1]).

Zusammengestellt von Carl Ettler.

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift IX, Heft 1, S. 47 u. Heft 2, S. 91.

Anonym. Brahms, J. O. Grimm und Joachim, Sonntags-Beilage der National-Zeitung, Berlin, 1907 Nr, 19. — Riccardo Wagner e l'impiego del »motivo coduttore«, Il giornale dei musicisti, Milano, 1907 Nr. 8. — Ernst Lengyel, MT 48, 778. — Das Jubiläum des Philharmonischen Chors, DMDZ 9, 51. — Die Konzertorgel des neuen Blüthner-Saales in Berlin, ZfI 28, 8. — »Harmony« versus »Counterpoint« in teaching, ZIMG 9, 3. — Muffat's »Componimenti«, ZIMG 9, 3. — Les chapelles musicales en France, CMu 10, 23. — Hermann Götz, SMT 27, 17. — Axel Bergström †, ibid. — Vid »Parsifals« 25 års-jubileum 1882—1907, ibid. — Ein Freund Beethoven's, MLB 4, 11. — Von der Violine, ZfI 28, 6. — Uit brieven van Grieg, Toonkunst, Amsterdam, 3, 45. — Richard Wagner und Franz Liszt's Dante-Symphonie, Neue Züricher Zeitung, 2. Nov. 1907. — Lehrpläne f. Zeichnen, Singen, Schreiben, Schulprogr. d. Gymnasium Augustum zu Görlitz 1907.

Abert. Zur Frage des Gesangsunterrich-

1) Für diese Rubrik bestimmte Zusendungen sind direkt an die Adresse des Bearbeiters der Zeitschriftenschau: Herrn Carl Ettler, Leipzig, Floßplatz 26 zu richten.

Digitized by Google

tes an höheren Lehranstalten, MSS 2, 9.

Andro, L. Johannes Brahms im Briefwechsel mit Heinrich und Elisabeth v. Herzogenberg, NMZ 29, 4.

Angeli, A. d'. Novo contributo alla Storia della Musica Greca, CM 11, 6f.

Antcliffe, H. Schumann: a german event, MMR 37, 444.

Bachmann, A. N. Paganini. Sa vie, ses œuvres, son influence sur l'art du violon et sur la musique, SIM 3, 12.

Batka, R. Mozart als Verdeutscher seines Don Juan, MWB 38 (74), 49.

Bekker, P. Jules Massenet: Therese (Bespr. der Erstauff. im Kgl. Opernhaus zu Berlin), AMZ 34, 51/52.

Bertier, Chr. de. Gabriele Fauré, Il giornale dei musicisti, Milano, 1907 Nr. 7.

— Vincenzo d'Indy. La sua vita, le sue opere, la sua scuola, Il giornale dei musicisti, Milano, 1907 Nr. 8.

Bibliophile. Notice d'un ancien recueil de chants populaires, TSG 13, 11.

Birnbaum, A. Schumann, critique musical, VM 1, 7/8.

Blaschke, J. Zur Geschichte des Liedes: »Wer hat dich, du schöner Wald?« NMZ 29, 4.

Blumenberg. Reflections on the new opera situation-western matters, MC 55, 17.

— Reflections on certain western musical conditions, MC 55, 18.

— Reflections on pianistic and other prints, MC 55, 21.

Bohn. Das Gradual-Responsorium Posuisti Domine, GBl 32, 12f.

Bolte, Th. Anton Halm, MLB 4, 11.

Bonaventura, A. Il nostro comune e la musica, NM 12, 142.

Borland, J. E. Byrd's Fantasia in C. (An early study in thematic development), MT 48, 778.

Brederek, E. Zur Frage des Einheitsgesangbuchs, MSfG 12, 12.

Brenet, M. Un nouveau document sur les commencements de l'opéra russe, CMu 10, 23.

— Le répertoire du piano, GM 53, 48.

— Les musiciens de Philippe de Hardi. D'après un livre récent, SIM 3, 12.

Browne, J. A. From John Banister to Henry J. Wood, MMR 37, 444.

— From a teacher's note-book, Et 25, 11.

Bülow, H. von. Briefe, Deutsche Musikdirigenten-Zeitung, Hannover, 15, 44.

Bundi, E. Der Kirchengesang in der Engadiner Gemeinde Zuoz. Ein kulturhistorisches Unikum, SMZ 67, 34.

Bungert, A. »Warum? — Woher? — Wohin?« Ein Mysterium in drei Teilen, nach Worten der Bibel, für Chor, Soli und Orchester (Vorrede), Mk 7, 5.

Burdach, K. Zur Geschichte und Ästhetik der modernen Musik. Eine biograph. Studie über Constanz Berneker, Dtsche. Revue, Stuttgart, 1907, Nov.

Bürger, J. M. Die Böhmflöte, DMZ 38, 48.

Cairati, A. Tiefland; la nuova opera di D'Albert, Il giornale dei musicisti, Milano, 1907 Nr. 7.

Challier, E. sen. Die Lieblingsdichter der deutschen Komponisten im Bilde der Statistik zusammengestellt, MWB 38 (74), 49f.

Chop, M. Was wird aus Wilhelm Tappert's Lebenswerk? MWB 38 (74), 49.

— Richard Wagner in der Karikatur, NMMZ 14, 46f. Deutsche Musikdirigenten-Zeitung, Hannover, 15, 46/47.

— Die neuen Musikmeister der Armee, NMMZ 14, 48.

— Die Propaganda der Zahlmeister gegen eine Besserstellung der Militärkapellmeister, NMMZ 14, 49f.

— Zur Besserstellung der deutschen Militärkapellmeister. Deutsche Musikdirigenten-Zeitung, Hannover, 15, 40.

— Großherzog Friedrich von Baden und Richard Wagner, ibid. 15, 41f.

Closson, E. Les bases physiologiques de la technique du piano, GM 53, 50f.

Combe, E. A propos d'un jugement, VM 1, 7/8.

Curzon, H. de. Le chemineau de Xavier Leroux, GM 53, 45.

— Un théâtre d'art international et indépendant, GM 53, 46.

— Le septième concerto de violon de Mozart, GM 53, 49.

— A propos du centenaire de »La Vestale«, GM 53, 50.

Daffner, H. Mirandolina. Komische Oper von B. Scholz (Besprechung der Erstauff. am Königsberger Stadttheater, AMZ 34, 48.

— Hans von Bülow und die Meininger Hofkapelle, Königsberger Allgem. Ztg. 1907 Nr. 581, 585.

Daubresse, M. Quelques compositrices françaises, GM 53, 45f.

Daumas, G. Iphigénie en Aulide en 1774, MM 69, 22.

Dauphin, L. Regards en arrière; I. Ferdinand Poise, M 73, 50.

Decsey, E. Ausgleich zwischen Ton und Wort, NMZ 29, 4.

Diot, A. Raoul Pugno, CMu 10, 23.

Doire, R. Mengelberg, CMu 10, 22.

Dokkum, J. D. C. van. Romantiek en humor in het kunstenaarsleven, Cae 64, 12.

E., F. G. The British Museum Library, MT 48, 778.

Digitized by Google

Eccarius-Sieber, A. Die Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht und ihr Einfluß auf das Musikleben der Gegenwart. (Ein Mahnwort an alle denkenden Freunde der Kunst), RMZ 8, 47 f.

Eichborn, E. Una nuova scoperta liutistica, NM 12, 143.

Eickhoff, Dr. Zur Reform des Gesangunterrichts am Gymnasium. Festschrift zur Jubelfeier des Kgl. Gymnasiums in Hamm i. W., Beilage zum Schulprogramm 1907.

Enschedé, J. W. Twee studiewerken waarbij de Nederlandsche muziekwetenschap belang heeft, Cae 64, 11.

Erckmann, F. Alt-Englische Weinachtsspiele, MWB 38 (34), 51/52.

es. Johann Hermann Schein, Leipziger Volkszeitung, 1907 Nr. 249.

— Felix Mendelssohn-Bartholdy in seinen Briefen, Leipziger Volkszeitung, 1907, Nr. 294.

Fichna. Zur sozialen Lage der Kunstgesanglehrer, St 2, 3.

Fiege, R. Sâwitri, die Königstochter von Herman Zumpe (Besprechung der Erstaufführug im Hoftheater zu Schwerin), BfHK 12, 3.

— Quo vadimus? AMZ 34, 49.

Filek, E. v. Musik, Die Wage, Wien, 10,44.

Finck, H. T. The Education of the masters Chopin and Liszt, Et 25, 11.

Frankenstein, L. Ein unbekannter Brief Mozart's. Nach dem »Daily Telegraph« mitgeteilt, MWB 38 (74), 48.

Freeman, Ch. R. Profitless musical history, Et 25, 11.

Friedenthal. A. Der Gehörsinn der Chinesen, AMZ 34, 50.

Friedrich, W. Johannes Brahms und J. O. Grimm, Zeitschrift für Literatur, Kunst u. Wissensch., Beilage d. Hamb. Correspondent 1907 Nr. 23.

Gastoué, A. Le rythme dans le chant des oraisons, TSG 13, 11.

Gauthier-Villars, H. Saint-Saëns, Jean d'Udine et la clarté, CMu 10, 22.

Geißler, F. A. August Bungert, Mk 7, 5.

Gibert, V. de. Max Reger, RMC, 4, 46.

Giraudet, A. Gluck et les Appogiatures (Le 1er acte d'Iphigénie en Tauride), MM 19, 22.

Göhler, G. Die große Leonoren-Ouvertüre in Fidelio-Aufführungen, KW 21, 6.

Görges, W. und **Nebe**, A. Geschichte des Johanneums zu Lüneburg. Beilage zum Schulprogramm 1907 (enthält Beiträge zur Geschichte des Schulgesanges).

Goullet, A. M. Amalou, GM 53, 47.

Graf, E. Der Kampf um die Musik im griechischen Altertum, Wissenschaftliche Beilage zum Programm des Kgl. Gymnasiums zu Quedlinburg 1907.

Grove, G. Schubert's (unfinished) Symphony in B minor, MT 48, 778.

Haberl, F. X. Neue und früher erschienene Kirchen- und Orgelkompositionen, MS 40, 12.

Hagemann, J. Eugen d'Albert als Lyriker, RMZ 8, 50.

Hähn, R. Ernst v. Possart: Die Kunst des Sprechens (Bespr.), AMZ 34, 51/52.

Hassenstein, P. Das Detonieren im a capella-Gesang und seine Verhütung, Sti 2, 3.

Hausegger, S. v. Richard Wagner und Julie Ritter, Morgen, Berlin, 1, 22.

Haward, L. The opportunity of the promenade concerts, MMR 37, 444.

Heinemann, F. Schiller's »Wilhelm Tell« in der Musikgeschichte des 19. Jahrhnnderts, Zeitschrift f. Bücherfreunde, Bielefeld, 11, 8.

Helm, Th. Wilhelm Tappert †, NMP 16, 22.

Herzfeld, V. v. Musikleben in Budapest, S 65, 66.

Heuß, A. Mozart's siebentes Violinkonz., ZIMG 9, 3.

Hill, E. B. A famous italian pupil of Franz Liszt (Sgambati), Et 25, 11.

Hoffmeister, K. Beethovenovy klavírní koncerty, Dalibor, Prag, 30, 2 ff.

Hol, J. C. Muziekwetenschap en muzikale techniek, Cae 44, 12 f.

Hollaender, A. Die methodische Erziehung zur Fähigkeit, eine Unterstimme zu singen, MSS 2, 9.

Hughes, R. How to select a piano, Et 25, 11.

Humbert, G. Chœurs d'hommes, VM 1, 6.

Hutschenruyter, W. Logen en laster, Toonkunst, Amsterdam, 3, 47 f.

— De crisis in de maatschappij tot bevordering der toonkunst en de pers, Toonkunst, Amsterdam, 3, 48.

Kalbeck, M. Brahms, Wagner, Cornelius. Aus einer Brahms-Biographie, Berliner Tageblatt, 11. Nov. 1907.

Katt, Er. Zur Geschichte der Orchesterinstrumente, DMZ 38, 47.

Kessler, G. Joseph von Eichendorff und die Musik. Zum 50. Todestage eines deutschen Romantikers (26. Nov.), NMZ 29, 4.

Kleffel, A. Max Bruch, Mk 7, 5.

Kleindienst, H. Die Uranfänge der Tonkunst, Der Hausfreund, Neurode in Schl. 2. Nov. 1907.

Kloss, E. Berliner Musikglossen, MWB 38 (74), 48.

— Theodor Bertram †, MWB 38 (74), 49.

— Weihnachtstage aus Richard Wagner's Leben, MWB 38 74, 51/52.

Digitized by Google

Knispel, H. Ein Abend mit Mendelssohn-Bartholdy. Aus den hinterlassenen Papieren des Tenoristen Ludwig Cramolini, Frankfurter Zeitung, 3. Nov. 1907, DMMZ 29, 48.

Knoke, A. Eine geniale Pianistin. (Ein Abend bei Céleste Chop-Groenevelt), NMMZ 14, 47.

Koch, Fr. Des Musikers Alter, DMZ 38, 50.

Koerner. Berliner Musikleben vor 30 Jahren, Berliner Morgenpost, Berlin, 12. Nov. 1907.

Kohut, A. Ludwig I. von Bayern und die Tonkunst, AMZ 34, 51/52.

Krause, E. Weihnachtsliteratur, MWB 38 (74), 51/52.

Küffner. Musikalisches aus Bayern, MSS 2, 9.

Kühn, O. Frédéric Chopin's Tagebuchblätter. Ein Wort zur Aufklärung, NMZ 29, 4.

L., H. Haydn's Schöpfung, Basler Nachrichten, Basel, 8. Nov. 1907.

Laloy, L. La notation musicale, SIM 3, 12.

Langen, G. Regelmäßige Kirchenkonzerte! Ein Aufruf, KW 21, 6.

Law, F. S. Liszt as composer and as an artist, Et 25, 11.

Lederer, V. Vier verschollene Ouvertüren Richard Wagner's, Blätter f. Belehrung und Unterhaltung, Beilage der Leipziger Neuesten Nachrichten, 16. Dez. 1907.

Le Roux, Jean. Une belle vente d'autographes, SIM 3, 12.

Leßmann, O. Das Licht von C. Ad. Lorenz (Bespr. d. Erstaufführung in Stettin am 28. Nov.) AMZ 39, 49.

— Zum 25jährigen Bestehen des Berliner Philharmonischen Chores, AMZ 34, 49.

Lewinsky, J. Aus der Selbstbiographie Karl Friedr. Zelter's, NMZ 29, 5.

Lindner, A. Eine neue Beethovenbüste, RMZ 8, 47.

Loewenthal, D. Anregungen für den Violinunterricht, KL 30, 23.

Louis, R. Fortschritt oder Verfall? NMZ 29, 5.

Ludwig, P. Die Genossenschaft deutsch. Tonsetzer eine Gefahr für unser Gewerbe (Vortrag zur Gründung d. »Lokalverbandes Leipzig« der vereinigten Gastwirtsvereine), DMDZ 9, 49.

ipke, F. W. Der pommersche Kirchengesangstag in Greifswald am 26. und 27. Mai 1907, Si 32, 12.

asztig, C. Die Symphonie, Vorwärts, Berlin, 6. Nov. 1907.

rovsky, B. Hans von Bülow's Briefe, NMP 16, 21.

M. Nieuve Uitgaren (Schein, Zweers usw.), Cae 64, 11.

Mathews, W. S. B. Making the lessons hour more helpful, Et 25, 11.

Mayrhofer, R. Das Dunkel in Wagner's Stil, MLB 4, 11.

Mégret, Dom C. El per que dels signes ritmics, RMC 4, 46.

Mennicke, C. Renaissance-Musik, RMZ 8, 49.

Mey, K. Richard Wagner und Giacomo Rossini, MWB 38 (74), 48 f.

Milligen, S. van. De toonkunstenars en hunne verhouding tot de maatschappij tot bevordering der Toonkunst, Cae 64, 11.

Möller, A. Zur Stellung der deutschen Militärkapellmeister, Deutsche Musikdirigenten-Zeitung, Hannover 15, 45, NMMZ 14, 45 f.

Moos, P. Psychologische Musikästhetik, KW 21, 4.

— Psychologische Musikästhetik, ZIMG 9, 3.

Mörricke, O. Violinkonzert op. 62 von Em. Moor oder das Denken in der Musikskizze, DMDZ 9, 48.

Morsch, A. Marie Lipsius (La Mara). Zu ihrem 70. Geburtstag, KL 30, 24.

Müller-Hartmann, R. Tragaldabas. Komische Oper von Eugen d'Albert. (Bespr. der Urauff. im Hamb. Stadttheater), AMZ 34, 50.

Nef. Richard Wagner in der Karikatur, SMZ 67, 33.

Neumann, A. Vom angeblichen Verfall deutscher Operngesangskunst, MLB 4, 11.

Niemann, W. Eine neue Mendelssohn-Briefsammlung, Blätter für Belehrung und Unterhaltung, Beilage der Leipziger Neuesten Nachrichten, 25. Nov. 1907.

— Der erste Großmeister deutscher Klaviermusik. Johann Jacob Froberger, S 65, 65 f.

Nolthenius, H. Werken van Alphons Diepenbrock, Smulders, Stern en Zweers, WvM 14, 49.

Oddone, E. Edvard Grieg, NM 12, 142.

Pack, H. Johannes Bartz, MRu 4, 3.

Parker, D. C. The reformer in music, MMR 37, 444.

Paulick. Geschichte und Technik des Klaviers, DMZ 38, 47.

Pedrell, F. Music vells de la terra Francesc Valls, RMC 4, 46.

Pfitzner, H. Zur Grundfrage der Operndichtung (I), SMH 5, 1.

Pfohl, F. Tragaldabas. Komische Oper von Eugen d'Albert. (Bespr. d. Urauff. in Hamburg), S 65, 66.

Pfordten, H. Freiherr v. d. Beethoven und wir, Deutsche Musikdirigenten-Zeitung, Hannover, 15, 43.

Pohl, L. Bayreuth. Erinnerung., BfHK 12, 3.

Poirée, E. La Société internationale de musique en 1907, SIM 3, 12.

Digitized by Google

Potapjenko. Der verwünschte Ruhm. Erinnerungen an das Konservatorium. (Deutsch von B. Haaß), NMZ 29, 5.

Procházka, R. v. Wilhelm Tappert †, NMZ 29, 4.

Prümers, A. Eine Nachschrift zu »Schule und Praxis des Operndirigenten, MWB 38 (74), 47.

— Wenn das Salz dumm wird, MWB 38 (74), 50.

— Berühmte Thomaskantoren und ihre Schüler, BfHK 12, 3.

Puttmann, M. Weihnachtsspiele und Weihnachtslieder, MWB 38 (74), 51/52.

R. »Crisis« in de Maatschappij tot bevordering der toonkunst, Toonkunst, Amsterdam 3, 47.

— Musikale geleerdheid en dillittantisme, Toonkunst, Amsterdam, 3, 46.

R., H. Behoeven wij een duitsche opera? Toonkunst, Amsterdam, 3, 46f.

Raaff, J. J. Uitvoering van oude muziekwerken, Cae 64, 12.

Rahm, A. Über den Zusammenhang zwischen Chorliedern und Handlung in den erhaltenen Dramen des Sophokles (und Euripides), Beil. zum Progr. des Fürstl. Gymnasiums zu Sondershausen 1907.

Reisenauer,. Ein Reisenauer Brief, AMZ 34, 47.

Rektorys, A. Smetanova korrespondence Josefu Srbovi-Debrnovu. Poznámkami a vysvětlivkami opatřil, Dalibor, Prag, 30, 2.

— Wagnerův »Bludný Holand'an«, ibid. 30, 3/4.

Rickaby, T. L. Shall we discard pupils? Et 25, 11.

Riemann, H. Der Schlüssel der altbyzantinischen Neumenschrift, ZIMG 9, 3.

Roeder, K. Die Textbehandlung im Gesangunterricht, MSS 2, 9.

Rohmann, Th. »Stille Nacht, heilige Nacht«. Neues vom alten Weihnachtslied, AMZ 34, 51/52.

— »Stille Nacht, heilige Nacht«. Seine Entstehung, MWB 38 (74), 51/52.

Rolland, R. Claude Debussy's Pelleas et Melisande, Morgen, Berlin, 1, 25.

Rolle, G. Der Gesangunterricht in den höheren Schulen Preußens, Schulprogr. sechste Realschule zu Berlin 1907.

Röntgen, J. Edvard Grieg's musikalischer Nachlaß, Mk 7, 5.

Röttger, K. Musik und Dichtung, MWB 38 (74), 51/52.

Saint-Saëns, C. A propos d'»Orphée«, GM 53, 49.

Samazeuilh, G. Paul Dukas, CMu 10, 22.

Schaub, H. F. Musik und Bildung, DMZ 38, 48.

Schmitz, E. Die hl. Elisabeth in Richard Wagner's Tannhäuser, Hochland, München, 5, 2.

Schultz, D. Repertoire und Gesangstil d. gegenwärtigen deutschen Opernbühne. S 65, 67.

Segnitz, E. Hugo Kaun. (Ein physiognomisches Fragment), BfHK 12, 3.

Smend, J. Kirchliche Musikpflege auf d. Lande, Daheim, Leipzig, 44, 7.

Souza, R. de. Maurice Maeterlinck et Claude Debussy, SIM 3, 12.

Spanuth, A. Komponisten und Gastwirte. S 65, 63.

— Der kritisierte Kritiker, S 65, 64.

— Nochmals »Mozart's siebentes Violinkonzert«, S 65, 65.

— Ein Chor-Jubiläum (Philharm. Chor in Berlin), S 65, 66.

— Das Übel der hohen Sängergagen, S 65, 67.

Specht, R. Mahler's Scheiden, Die Schaubühne, Berlin, 2, 29.

Spiro, F. Aeschylus, Agamemnon. The choral odes and lyric scenes set to music by John Ell. Ladge. (Bespr.) Deutsche Literaturztg, Nr. 49.

Sternay, Fr. Sur l'imprécision et le mouvement dans l'art musical, CMu 10. 23.

Stoecklin, P. de. Mendelssohn, CMu 10, 22.

Storck, K. Neumusikalisches Heldentum, Der Türmer, Stuttgart, 10, 2.

— Richard Wagner als Ästhetiker, ibid.

Thienemann, A. Die Klavierplage oder die gefesselte Muse, Berliner Tageblatt, 3. Nov. 1907.

Tischer, G. Gabriel Pierné: Der Kinderkreuzzug, RMZ 8, 48.

Udine, Jean d'. Jmages et signes phoniques. Lettre ouverte à M. Daubresse, CMu 10, 22.

— Encore un mot sur la clarté, CMu 10. 23.

Untersteiner, A. Profili di musicisti stranieri contemporanei (Claude Débussy), Il Marzocco, Florenz, 3. Nov. 1907.

Urban, E. Richard Wagner's »Meistersinger«, Musik für Alle, Berlin, 4, 1.

— Hans Sachs und die Meistersinger, ibid. 4, 2.

Vancsa, M. Volksliedersammlungen, KW 21, 6.

Venezian, G. L'evoluzione e la moda nella musica, Il giornale dei musicisti. Milano, 1907, Nr. 6—8.

W., O. Jean-François Bergalonne (1833 bis 1907), VM 1. 7/8.

Wallaschek, R. Beethoven's Wiener Tänze, DMDZ 9, 49/50.

Wallberg, M. Theodor Fontane, MRu 4, 3.

Digitized by Google

Walter, K. Wie urteilte man im verflossenen Jahrh. üb. d. Bußpsalmen des Orlandus Lassus? GBl 32, 12.

Warbeck, H. Der Fall Caruso, Die Schaubühne, Berlin, 2, 44.

Weisweiler, J. Das Schulkonzert. Beitrag zur Frage der Kunsterziehung am Gymnas. Schulprogr. d. Gymnasiums zu Düren 1907.

Whitner, T. C. Languages in the music course, Et 25, 11.

Wolff, S. Phonetische Prinzipien, GpB 1,75.

Wolzogen, H. v. Das Moment der Versöhnung in der Komödie, MWB 38 (74), 51/52.

Zampieri, G. L'opera romantica »Di Carlo Maria Weber e del Freischütz«, CM 41, 6f.

Zanten, C. van. Lilli Lehmann über »Modernes Theater« und »Moderne Gesangskunst«, GpB 1, 15.

Zieme, R. Entwicklungsvorgänge der Musik, DMMZ 29, 47.

Zöllner, H. Eichendorff und die Musik. Zum 50. Geburtstage des Dichters, MRu 4, 4.

Zschorlich, P. Nicodé's »Gloria«, Die Hilfe, Berlin, 10. Nov. 1907. DMDZ 9, 48.

Buchhändler-Kataloge.

Breitkopf & Härtel, Mitteilungen Nr. 92. Angezeigt und unterdessen erschienen sind vier Ouvertüren R. Wagner's zu »König Ezio« (1832), »Polonia« (1832), »Christoph Columbus« (1835), »Rule Britannia« (1836). Ausführliche Mitteilung über die Herausgabe Liszt'scher Werke. Bericht über neuerschienene Werke. In Vorbereitung der zweite Band von Johann Staden's Werke in den Denkmälern (II. Folge) hrsgeg. von E. Schmitz, der 4. Bd. von Thayer's Beethoven hrsg. von H. Riemann.

L. Liepmannssohn, Antiquariat. Berlin, SW. 11, Bernburgerstr. 14. Katalog 166. Darunter eine Abteilung, enthaltend musikalische Kompositionen deutscher Dichtung Q—Z. (Fortsetzung d. Katal. 161 und 164). Darunter verschiedene Werke d. 18. Jahrh.

Reeve's Cataloque Part. 8 (1907) of Music and musical literature. Ancient and modern, second hand & new. London, W.C. 4. Hight Str., St. Giles.

Berichtigung. Im letzten Heft in der Anzeige von Schein's Werken S. 137 lies Diletti und Hirtenlust.

Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft"[1]).

Berlin.

Die erste Sitzung des neuen Geschäftsjahres, die am 2. November stattfand, eröffnete der Vorsitzende Dr. Joh. Wolf mit einem Überblick über die Vereinstätigkeit in den beiden abgelaufenen Semestern und mit herzlichen Worten des Gedächtnisses an den dahingeschiedenen Josef Joachim, welcher der Ortsgruppe bei ihrer Neukonstituierung auch persönlich nahe getreten war. Darauf sprach Herr Prof. Max Friedländer über das Thema: »Die Herausgabe musikalischer Kunstwerke«; die Herren Prof. Seiffert und Dr. Wolf hatten das Korreferat zu dem Gegenstande übernommen. Den Gang seiner Ausführungen skizziert der Herr Vortragende folgendermaßen:

»Die Technik der Edition musikalischer Werke bietet besondere Schwierigkeiten, da die Pflichten des Herausgebers von Fall zu Fall verschieden sein können. Gewisse Grundgesetze werden stets befolgt werden müssen: der Herausgeber muß »Diener am Wort des Komponisten« sein und darf nur ein Ziel kennen: das Werk so in den Druck zu geben, wie es der Autor selbst getan hat, oder, wenn es sich um Unveröffentlichtes handelt, unter den günstigsten Umständen getan haben würde. Dieses Ziel zu erreichen ist aber schwieriger als Unerfahrene ahnen. Stellen wir z. B. die Frage: in welcher Vorlage die endgültigen Intentionen des Meisters besser zu erkennen sind, in der ursprünglichen Handschrift oder im ersten Drucke? so wird die

Digitized by Google

Antwort der meisten Musiker lauten: selbstverständlich in der Handschrift. Diese Antwort trifft aber durchaus nicht das Richtige. — Die Editionstechnik ist jünger als man glaubt. Erst vor etwa 50 Jahren sind kritische Gesamtausgaben der Werke unserer großen Meister in Angriff genommen worden, und die ersten dieser Ausgaben sind leider trotz der hochberühmten Namen, die an der Spitze stehen, nicht in allen Teilen zuverlässig. Geniale, phantasievolle Musiker wie Johannes Brahms, Joachim, Frau Clara Schumann waren für die Herausgebertätigkeit nicht geeignet, denn ihre Künstleraugen haben oft Falsches richtig gesehen. Vor allem aber hat der als Philolog früher hochgeschätzte bedeutende Künstler Julius Rietz seinen Ruf als Editor durchaus nicht verdient, denn seine Ausgaben Mozart'scher und Schumann'scher Werke sind im höchsten Grade unzuverlässig. Mustergültiges dagegen haben in den letzten Jahrzehnten u. a. Gustav Nottebohm und Franz Wüllner geliefert. — Redner sprach dann ausführlich über die Möglichkeit der Einsichtnahme einerseits in Handschriften, andererseits in Originalausgaben über die Quellenwerke, in denen diese verzeichnet, und die Sammlungen, in denen sie zu finden sind, und betonte, daß in keiner einzigen unserer großen Bibliotheken eine vollständige Sammlung der ersten Ausgaben etwa der Mozart'schen, Beethoven'schen Sonaten und Kammermusikwerke vorhanden ist. Weiter wurden die Schwierigkeiten erörtert, eine Originalausgabe als solche zu erkennen, ferner die, unter verschiedenen vorhandenen Handschriften desselben Werkes diejenige auszuwählen, die als Basis am wertvollsten wäre. Im allgemeinen ist die endgültige Willensmeinung des Komponisten nur aus der ersten Druckausgabe zu ersehen, nicht aus dem Autograph. Weiterhin wurde erörtert die wichtige Frage der Parallelstellen (bei denen es keineswegs immer leicht zu entscheiden ist, ob bei Abweichungen ein Druckfehler oder eine gewollte Nüance des Autors vorliegt) und der Ausführung der Vorschläge. Hervorgehoben wurde, daß infolge einer irreführenden Setzerpraxis Anfang des 19. Jahrhundert die Vorschläge von Unberufenen ganz eigenmächtig als kurz oder lang bezeichnet worden sind. Ferner wurde auseinandergesetzt, wie sich ein Herausgeber bei Textänderungen zu verhalten habe, die der Komponist angebracht hat, sodann die Frage behandelt, ob es besser ist, Fußnoten unter den Noten selbst anzubringen, oder alle Bemerkungen in die am Schluß folgenden Anmerkungen zu verweisen usw.«

Zahlreiche Beispiele am Klavier erhöhten die Anschaulichkeit des Vortrags, der im nächsten Jahrbuche der Musikbibliothek Peters gedruckt erscheinen soll. Die Korreferate wurden wegen Zeitmangels auf eine spätere Sitzung verschoben. — Der praktische Teil des Abends brachte eine Wiedergabe des von Prof. Kopfermann herausgegebenen 7. Violonkonzertes von Mozart durch Herrn Konzertmeister Anton Witek (mit Frau Vita Gerhardt am Klavier.) Frau Prof. Friedländer erfreute durch den Vortrag des von Dr. Prieger veröffentlichten Schubert'schen *Allegretto* für Klavier und eines ungedruckten Ländlers desselben Meisters (letztern vierhändig mit Herrn Dr. James Simon).

In der zweiten Sitzung am 7. Dezember behandelte Herr Dr. Hugo Goldschmidt Monteverdi's *Ritorno d'Ulisse*. Der Vortrag, der wegen plötzlicher Erkrankung des Redners vom Vorsitzenden verlesen werden mußte, beschäftigte sich mit dem Nachweis, daß die in der Wiener Hofbibliothek bewahrte Oper *Il Ritorno d'Ulisse* mit Monteverdi's Werk identisch ist. Der Vortrag, der eine eingehende Analyse bot, wird demnächst in erweiterter Fassung in den Sammelbänden im Druck erscheinen, als Ergänzung des Aufsatzes, den Dr. Goldschmidt dort im 4. Jahrg. über Monteverdi's Oper veröffentlicht hat. Einen Begriff von dem musikalischen Charakter des Werkes vermittelten ausgiebige Proben, in deren gesangliche Wiedergabe sich die Damen Brieger-Palm und Frida Schmidt sowie Herr Weiß teilten. Die Begleitung führte Herr L. Wachtel aus.

Der praktische Teil der Sitzung umfaßte folgendes, trefflichst ausgeführte Programm:

1. Frescobaldi: *Bergamasca*, Canzone. Kerl: *Toccata cromatica*, *Capriccio Cucu*. Froberger: *Capriccio*, *Ricercar*, *Allemande* (Herr Dr. James Simon).
2. Palestrina: Messe *Lauda Sion*. Vittoria: *Populo meus*. Croce: *Voce mea*.

Digitized by Google

Gastoldi: »Fahren wir froh im Nachen«. (Kirchenchor von St. Michael unter Leitung seines tüchtigen Dirigenten Herrn Kromolicki.)

Hermann Springer.

Paris.

L'assemblée générale annuelle de la Section de Paris, à eu lieu le 15 novembre, au local ordinaire des séances, sous la présidence de M. E. Poirée, président, assisté de MM. Prod'homme, secrétaire et Ecorcheville, trésorier.

Après une allocution du président, qui a rappelé les travaux entrepris par la section au cours de la dernière année, et les rapports des secrétaire et trésorier, pour la même période il a été procédé aux élections.

M. Poirée a été réélu président à léunanimité. M. Romain Rolland ayant exprimé le désir de ne pas se représenter pour le moment à la vice-présidence, M. Charles Malherbe a été élu à sa place. MM. Prod'homme et Ecorcheville ont été réélus secrétaire; MM. Laloy et Aubry, membres du comité, pour l'année 1907—1908.

Le secrétaire: J.-G. Prod'homme.

Warschau.

Eine Ortsgruppe ist nun auch hier organisiert worden. Der Vorstand setzt sich zusammen aus dem ersten Vorsitzenden Heinrich Opienski, dem Schriftführer und Schatzmeister Prof. L. Marcewski, Bibliothekar Prof. Smzyński und außerdem die Herren: Direktor B. Domaniewski und L. Zahorowski, Prof. Roman Statkowski, W. R. Koziowski, Ar. S. Ketrzynscki, J. Rosenzweig und Prof. Szopski. Als Präsident honoris causa wurde der Probst Dr. J. Smzyński in Kostén (bei Posen) gewählt.

Wien.

Am 25. November 1907 wurde die satzungsmäßige Generalversammlung abgehalten, in welcher mit Rücksicht auf den Ablauf der Mandatsdauer die Neuwahl des Ausschusses vorgenommen wurde, der sich in folgender Weise konstituiert hat: Dr. Erwin Luntz-Vorsitzender, Dr. Hugo Botstiber-Vors.-Stellvertreter, Dr. Oskar Thalberg-Schriftführer, Dr. Adolf-Koczirz-Kassierer, ferner Dr. Elsa Bienenfeld, Prof. Franz Haböck und Dr. Ludwig Kaiser als Beisitzer.

Der Generalversammlung folgte ein lebhaft frequentierter Musikabend in der Opernschule des Konservatoriums, wozu unser geschätztes Mitglied Prof. Dr. Mandyczewski ein historisch anziehendes Programm erlesen hatte: Caldara »*Caro mea vere est cibus*«, zweistimmige Motette, G. F. Händel »*Caro autor di mia doglia*«, Kammerduett für zwei Altstimmen mit Klavier, Bennedetto Marcello »Sonate für Violoncello und Clavicembalo«, Jean Phil. Rameau »*Le berger fidéle*«, Kammerkantate für Sopran mit Begleitung von zwei Violinen, Baß und Klavier, Gaillard »Sonate in Gdur für Gambe (Violoncello) und Cembalo, J. S. Bach Arie »Bereite dir, Jesu, noch itzo die Bahn« für Sopran und obligate Geige aus der Kantate »Herz und Mund und Tat und Leben« (Nr. 147), Terzett »Wenn meine Trübsal als mit Ketten«, für Sopran, Alt und Baß aus der Kantate »Aus tiefer Not schrei ich zu dir« (Nr. 38). Die Aufführung entwickelte sich in besonderem Maße anregend und gediegen, dank den trefflichen Kunstkräften, die sich bereitwillig zur Verfügung gestellt hatten: Frau Marie Seyff-Katzmayr und Frl. Vally Theumann (Sopran), Frl. Berta Katzmayr und Luise Perl (Alt), Herr Paul Grümmer, Nachfolger Hummer's am Konservatorium (V.cello), Herr Karl Prohaska (Cembalo und Klavier) und die Herren Hawranek und Herr Werner (Geige).

Für die Cembalobegleitung wurde ein doppelmanualiger Originalflügel von Broadwood & Sons aus dem Gesellschaftsmuseum benützt.

Adolf Koczirz.

Neue Mitglieder.

Georges Baudin, Paris, 5 Place des Ternes.
A. de Bertha, Paris, 223 Faubourg St. Honoré.
Richard Bertling, Buchhändler, Dresden, Viktoriastraße 6.

Digitized by Google

Dr. phil. et mus. **Max Burkhardt**, Hochschuldozent, Berlin-Steglitz, Düppelstr. 22.
Mme. **Marie Capoy**, Paris, 101 Avenue de Villiers.
Pierre Charrier, Paris, 1 rue Gay-Lussac.
Mme. **L. Cruppi**, Paris, 80 rue de l'Université.
Leopold Delisle, Paris, 21 rue de Lille.
Francis G. Dyer, Esq., Malcolm Ghur, Cheltenham.
Mme. **E. Fouquier**, St. Mandé (Seine), 52 Chaussée de l'Etang.
Etienne Gaveau, Paris, 45 rue La Boetie.
Miss **C. M. Grierson**, Rathfarnham, Camberley, Surrey.
Paul Hébert, Paris, 56 Boulevard Malesherbes.
Frl. **Marie His**, Leipzig, Königstraße 22 part.
Dr. **Maurice Laugier**, Paris, 10 rue d'Athènes.
Rudolf Lederer, Gutsbesitzer, Budapest IV, Franz Josefs Quai 21.
(Lehrstätte für Musik), **Hans** und **Hedwig Weidenmüller** Leipzig, Brandvorwerkstraße 65.
Nestor Lejeune, Paris, 8 rue de Moncey.
Pierre Marcel, Paris, 258 Boulevard St. Germain.
Mme. **Maud Matras**, Wivenhoe, Dows Park, Herne Bay, Kent.
Henri Prunières, Paris, 226 Boulevard St. Germain.
Otto Rieß, cand. phil., Berlin W., Magdeburgerstr. 33III.
Miss **Gertrude Sichel**, 42, Onslow Gardens, South Kensington, London SW.
Mr. **Spinola**, St. Geneviève, 47 rue de la Montagne.
Mr. **Tolbecque**, Niort (Deux Sèvres), au Fort Foucauld.
Max Unger, Bromberg, Danzigerstraße 58.
Riccardo Vinès, Paris, 45 rue Poncelet.
P. Coelestin Vivell, O. S. B., Seckau b. Knittelfeld (Steiermark).
Rev. **Charles R. Ward**, Box (Wilts), Box House.

Änderungen der Mitglieder-Liste.

Fräulein **Adelheid Bauermeister**, Leipzig, jetzt Dresdnerstr. 39IV.
Robert Brussel, Paris, jetzt 10 rue de l'assomption.
J. Grey Clarke, Esq., jetzt 13, Cannon Place, Hampstead, London N.W.
Fred Haines, Esq., jetzt Bodiam, Sussex.
M. Karlowicz, jetzt Zakopane (Galizien) Villa »Liliana«.
Mlle. **Val. Leblanc-Barbedienne**, Paris, jetzt 95 Avenue de Villiers.
G. Meinhold, Seminarlehrer, Waldenburg i. S., jetzt Bismarckstraße 2.
Dr. **Carl Mennicke**, jetzt Glogau, Markt 3.
Dr. **Paul Moos**, jetzt Berlin W., Kurfürstendamm 38/39.
Dr. **Ludwig Schiedermair**, Privatdozent d. Universität Marburg, jetzt Wörthstr. 35.
Adolf Siewert, Direktor, Barmen, jetzt Sternstraße 68.

Inhalt des gleichzeitig erscheinenden Sammelbandes.

Pierre Aubry (Paris), Iter Hispanicum. IV. Notes sur le chant mozarabe. V. Folklore musical d'Espagne.
Hugo Riemann (Leipzig), Der strophische Bau der Tractus-Melodien.
Tobias Norlind (Tomalilla), Vor 1700 gedruckte Musikalien in den schwedischen Bibliotheken.
Francesco Piovano (Rome), Un opéra inconnue de Gluck.
Felix Clay, The origin of the Aesthetik Emotion.
Paul Moos (Ulm a. d. D.), Eine populäre Musikästhetik.
Kleine Mitteilungen (Brief von Joach. à Burck, Einführung der »Concerten-Music« in Wittenberg).

Ausgegeben Anfang Januar 1908.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Gautzsch b. Leipzig, Ötzscherstr. 100N.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36/38.

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT

Heft 5. **Neunter Jahrgang.** **1908.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 ℳ. Anzeigen 25 ₰ für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen 15 ℳ.

Zwei Messiasprobleme.

II.

Chrysander's Versuch einer Neueinrichtung von Händel's Messias erstreckt sich auch auf den Text. So sehr wir von der Unvollkommenheit der älteren Übertragungen überzeugt waren, so halten wir doch den von Chrysander angebotenen Text für mindestens ebenso unzulänglich. Er verbessert manche Einzelheit und bringt eine Menge neue Ungeschicklichkeiten. Eine eingehende Kritik des über Jesaias 40, 1—5 komponierten Textanfanges, bei der wir den Vorwurf der Silbenstecherei nicht scheuen, soll das zeigen und daneben einen vielleicht gangbaren Weg zur Besserung andeuten.

Comfort ye, comfort ye my people! saith your god. Das sang man früher in Deutschland nach der lutherischen Übersetzung. Entweder[1]) wörtlich (B): Tröstet, tröstet mein Volk, spricht euer Gott, was sich in der Tat auf die Silbenmelodik Händel's mühelos verteilen läßt. Oder (P) man ersetzte Volk durch Zion: diese Änderung bot den sehr kleinen Vorteil einer zweisilbigen Entsprechung für *people*, brachte aber ein fremdes, ästhetisches Element herein und ließ das charakterische mein vermissen; mein Volk, das nicht unsanglich ist, verdient den Vorzug. Chrysander setzt: Tröste dich, tröste dich, o Zion, spricht dein Gott. Auch er gewinnt eine Kleinigkeit neu — um einen hohen Preis. Tröste dich entspricht dem Silbenrhythmus von *Comfort ye* genauer. Es ist aber syntaktisch falsch, denn *ye* ist nicht reflexiver Akkusativ, sondern Subjekt, wie in den gleich folgenden *speak ye* und *prepare ye*; vor allem aber überträgt Chrysander damit den Gedanken in eine ganz andere Sphäre (nicht die Propheten werden mehr aufgefordert, sondern der Trostruf mit dem Sinne des sich vollziehenden Resultates direkt an Jerusalem gerichtet, womit eigentlich jede weitere Tröstung, also auch das Kommen des Messias, überflüssig

1) Ich nehme hier nur auf die verbreitetsten älteren Übersetzungen Rücksicht und bezeichne im folgenden den lutherischen Text mit L, die Fassung des Textbuches von Breitkopf & Härtel (Mozart's Bearbeitung) mit B, die Peters'sche mit P und die Chrysander's mit C.

Digitized by Google

wird), und der Zusammenhang des Ariosos wird zerrissen, die folgenden pluralen Imperative schließen sich nicht mehr an, der Effekt der Stimme des dann folgenden Rezitativs wird illusorisch. Chrysander's kleinen Vorteil kann man leicht erreichen, indem man singt: Tröstet ihr, tröstet ihr mein Volk: so bleibt die Architektur des Ganzen erhalten. Dann natürlich weiter: spricht (oder sagt) *euer* Gott, das sich zumal zu den originalen Verzierungen (Seiffert's Aufsatz S. 584) ausgezeichnet singen läßt. Tröstet ihr, tröstet ihr mein Volk, spricht euer Gott.

Speak ye comfortably to Jerusalem, and cry unto her, that her warfare is accomplish'd, that her iniquity is pardon'd. L hat hier zu Anfang Redet mit Jerusalem freundlich, B ändert sehr einfach und genügend: Redet freundlich mit Jerusalem, P bringt einen neuen Gedanken herein: Geht, ihr Friedensboten, nach Jerusalem, der überflüssig ist und doppelt vom Übel, weil die Friedensboten im zweiten Teil des Messias eine bedeutende und eigene, ganz andere Rolle spielen; C = P. Die einzigen Mängel der Form B sind die Ausdehnung zweier Silben (freundlich) auf die vier Silbentöne des Originals (*comfortably*) und das Preisgeben des Zusammenhanges von *Comfort* aus V. 1 und *comfortably* in V. 2, den Händel doch empfunden hat. Die genaueste Übersetzung des hebräischen Urtextes wäre: Redet Jerusalem zu Herzen; wir schlagen vor: Redet herzlich tröstend mit Jerusalem. *And cry unto her*: LBP und prediget ihr, C und kündet ihr an, das zwar äußerlich der Vorlage näher steht, aber sie an Kraft und Sinnlichkeit nicht erreicht; vielleicht: und rufet ihr zu (im Sinne eines Trostrufes). *Warfare*: LBP Ritterschaft, C Drangsal; die wörtliche Übersetzung des hebräischen Urwortes ist Heerdienst, das zugleich dem englischen Begriffe, mit dem Händel es zu tun hatte — die Kriegsnöte Israels der vormessianischen Zeit mögen ihm vorgeschwebt haben, vielleicht auch die babylonische Gefangenschaft, die im sog. Deuterojesaias in der Tat gemeint ist —, sehr nahe kommt und uns als Maskulinum erlaubt, genau bei Händel's Tönen zu bleiben. *Is accomplish'd*: LBP ein Ende hat, C nun zu Ende ist; am genauesten entspricht ist geendet, das den Vorzug hat, das Partizip am Schlusse zu bringen und so den Parallelismus mit *pardon'd* zu gewähren, der für den Gesamtrhythmus des Satzes nicht unwesentlich ist[1]). *Iniquity* mit Missetat (LBPC) wiederzugeben, hat zwar den kräftigen Klang dieses Wortes für sich, doch ist dessen Sinn gegenüber dem des Originalwortes zu konkret isolierend, zuwenig abstrakt sammelnd, zu sehr 16. und zu wenig 18. Jahrhundert. Nimmt man die genaue deutsche Übersetzung des hebräischen Urtextes zu Hilfe (daß abgetragen ist seine Schuld, daß es empfangen hat aus Jahves Hand zwiefaches für alle seine Sünden), so ergibt sich als naheliegend Sündenschuld. *Warfare* und *iniquity*, Heerdienst und Sündenschuld. sind die beiden Begriffe, von denen die einleitende Sinfonia handelt[2]). —

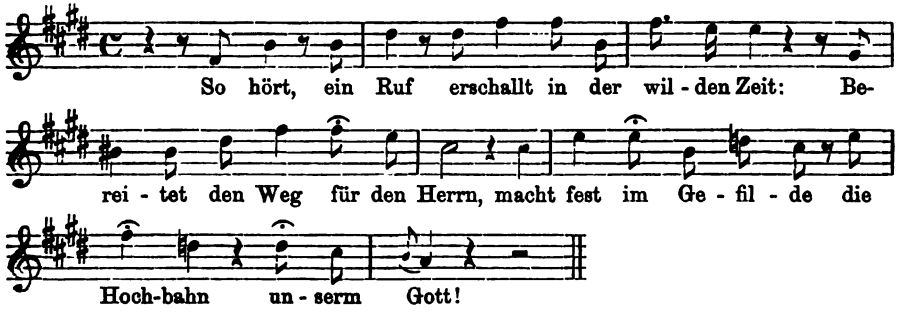
1) Hier setzt C statt der einfachen Wiederholung dieses Satzteiles, wie sie Händel, mit Bedacht häufend und steigernd, komponierte, eine selbsterfundene Parallele »daß ihr Sühnopfer angenommen ist«, für die sich nicht die geringste Berechtigung nachweisen läßt, und die deswegen doppelt unannehmbar ist, weil sie ihrem Sinne nach das folgende, ganz anders komponierte Missetat vergeben vorausnimmt. Natürlich hat es bei der einfachen und wirksameren und echten Wiederholung zu bleiben.

2) Vgl. die überzeugenden Worte Kretzschmar's im »Führer« II, 2 (2. Aufl.) S. 141.

Digitized by Google

Redet herzlich tröstend mit Jerusalem und rufet ihr zu, daß ihr Heerdienst ist geendet und ihre Sündenschuld vergeben.

The voice of him that crieth in the wilderness: Prepare ye the way of the Lord, make straight in the desert a highway for our God. L beginnt Es ist eine Stimme eines Predigers in der Wüste, B Es rufet die Stimme eines Predigers in der Wüste, PC Vernehmt die Stimme des Predigers in der Wüste. Von dem Prediger in der Wüste wollen wir doch lieber absehen, so populär er ist und so bedeutend er von Luther gemeint war. Die englische Form hält sich nahe an den hebräischen Urtext, der einfach heißt: (Horch) eine Stimme ruft [der Begriff in der Wüste bildet eigentlich den Anfang des darauf beginnenden Rufes]. Mit *wilderness* ist es ähnlich wie mit *iniquity*, es heißt nicht bloß konkret »Wildnis«, sondern auch abstrakt »wilder Zustand«; vielleicht darf man wagen — es handelt sich ja schließlich um immer gegenwärtiges, und Händel's Tongruppe wird so rein erhalten: in der wilden Zeit. Die Komposition reproduziert das elementare Auftauchen eines neuen Schalles, den man in kurzen Pausen vernimmt. Wir übersetzen ihre drei Pulse: So hört, — ein Ruf — erschallt in der wilden Zeit. Statt LBPC Bereitet dem Herrn den Weg entspräche den von Händel komponierten Worten genauer Bereitet den Weg für den Herrn, wodurch auch wieder der Parallelschluß zu dem Ende des Rezitativs hergestellt würde. Für dieses lehnen wir LB und macht auf dem Gefilde eine ebne Bahn nicht so sehr ab wie P und bahnet die Pfade der Wüste unserm Gott oder C und bahnt durch die Wildnis die Pfade unserm Gott — denn *highway* ist hohe, breite Heerstraße — und sagen, indem wir uns möglichst zugleich an den englischen und den lutherischen Text halten macht fest im Gefilde die Hochbahn unserm Gott. Dann würde dieses kleine Rezitativ mit strenger Bewahrung der Händel'schen Tongruppen, die bei allen früheren Übersetzungen, auch C, umgemodelt werden mußten, und Beachtung der ursprünglichen Verzierungen, darunter der (kurzen, zart auszuführenden!) Fermaten, so klingen:

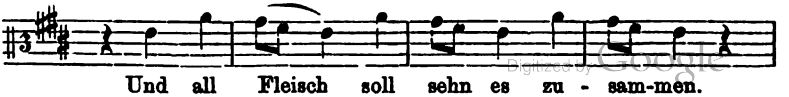


Ev'ry valley shall be exalted and ev'ry mountain and hill made low, the crooked straight and the rough places plain. L beginnt Alle Thäler sollen erhöhet werden, B Alle Thale erhöhet! PC sinnlos Alle Tale macht hoch (und) erhaben, denn es handelt sich hier doch nur um eine großartige Ebnung der Bahn. Allerdings hat Händel die Vorstellung eines erdbebenartigen Sicherhöhens der Talsohlen und Talböden gehabt, wie seine herrlichen Gänge über *exalted* zeigen; statt des starren und irrigen Begriffes erhaben muß aber eine Verbalform gewählt werden, bei der wir die Ver-

Digitized by Google

wandlung aufwärts vor sich gehen sehen können. Auch möchten wir Tale vermeiden, wegen des unschönen Anklanges an alle und wegen der hier überflüssigen romantischen Stimmung dieser Form, statt deren wir gerade hier das realistische Thäler Luthers vorziehen. Es wird dann als kleinstes Übel wohl übrig bleiben Alle Thäler soll'n sein erhoben. Das klingt einmal gelesen viel härter als zehnmal gesungen zu einer Musik, die die beiden Hilfsverben nur als melodischen Vorschritt zu weitgespannten Gängen über erhoben behandelt. Recht verschieden hat man mit dem zweiten Satzteilchen der Arie fertig zu werden gesucht. Der schlichten Prosa von L und alle Berge und Hügel sollen erniedriget werden entspricht in B ein um die Tonverteilung sehr unbekümmertes alle Berge und Hügel erniedriget, in P das freie und senkt die Berge und Hügel vor ihm, in C und alle Berge und Hügel tief. C bleibt der Vorlage am nächsten, statt tief muß es aber flach heißen, und davor muß macht entsprechend der Vorlage eingesetzt werden, was angeht, da *hill* nur zweimal über je drei Achteln vorkommt, über die man ohne Schaden auch Hügel (♪♪♪) singen kann. Das Folgende läßt sich noch weniger mit L (und was ungleich ist, soll eben, und was höckricht ist, soll schlecht werden) wiedergeben, obwohl B den Versuch dazu macht. Wenn P für den ersten Teil macht *ebne* Bahn anbietet, so begeht es den Fehler, das tonmalerisch komponierte *crooked* gerade durch die entgegengesetzte Anschauung zu ersetzen. Auch hier kommt C (das Krumme grad) der Vorlage am nächsten; warum aber nicht, dem englischen Partizip entsprechend, das auch im Deutschen sinnlichere gekrümmtes? Für den Schluß der Arie möchten wir statt des etwas aufgeputzten C (und die rauhen Pfade gleich) — denn *places* bedeutet doch nur »Stellen« — etwas schlichteres hören, wobei wir freilich auch rauh, trotz desselben Stammes wie im Englischen, als in diesem Zusammenhang nicht gut deutsch ablehnen. — Also etwa: Alle Täler soll'n sein erhoben, und alle Berge und Hügel macht flach, gekrümmtes grad und das unebne gleich.

And the glory of the Lord shall be revealed. And all flesh shall see it together, for the mouth of the Lord hath spoken it. Händel bringt in diesem Chor *the glory* stets zweimal hintereinander, zugleich sachlich kumulierend und dem Gesamtrhythmus dienend. Wir können das am besten nachahmen, wenn wir die Größe dafür einsetzen: B hat die Ehre, was zu geistig ist, auch etwas abseits liegt, P (mit L) die Herrlichkeit, was immer nur einmal gesungen werden kann und andere Veränderungen nach sich zieht, C seltsam die Gloria mit denselben lieber zu vermeidenden Folgen wie P. Der zweitwichtigste Begriff des ersten Satzes ist *reveal(e)d*, dem im Deutschen genau enthüll(e)t entspricht, zumal bei dem fast ein Auswickeln malenden Kompositionsmotiv Händel's. Noch mehr fordert der nächste Satz zur strengsten rhythmischen Nachbildung seiner originalen Teile auf. Die dreimalige klare Aufeinanderfolge desselben Motivs darf nicht durch eine Übersetzung wie Alle Völker werden es sehen verwischt werden. Wenn Luther übersetzen konnte Und alles Fleisch miteinander wird sehen und Mozart das singen ließ, nachdem Händel *all flesh* in Musik gesetzt hatte, wollen wir nicht zimperlich sein und singen:



Digitized by Google

Denn in der sauberen und naiven Plastik dieses Motivs steckt zum großen Teil die rhythmische Gewalt des Satzes. Den Schluß übersetzt L aus dem Hebräischen sehr frei daß des Herren Mund redet; das genaueste wäre »denn der Mund Jahves hat es gesagt«, wie es Händel der englische Text bot. Wir bleiben dessen Gedanken und Rhythmus am nächsten wohl mit den Worten: Denn der Mund unsers Herrn geredet hat. — Und die Größe, die Größe des Herrn soll sein enthüll(e)t. Und all Fleisch soll sehn es zusammen, denn der Mund unsers Herrn geredet hat.

Soweit für diesmal. Man prüfe unsere Kritik und unsere Vorschläge, indem man sie zu Händel's Noten singe. Wenn uns das Positive dieser Ausführungen nicht ebenso am Herzen gelegen hätte wie das Verneinende, würden wir aus dem weiteren Messiastext besondere Auffälligkeiten der Chrysander'schen Übersetzung zusammengestellt haben. Aber es kam uns vor allem darauf an, einen instruktiven Beitrag zu den Vorarbeiten des endgültigen deutschen Messias zu liefern.

Dresden. **Rudolf Wustmann.**

Zu der Diskussion, die sich im Anschluß an meinen Aufsatz über »Die Verzierung der Sologesänge in Händel's ‚Messias'« erhoben hat, sei mir einige wenige Bemerkungen zu machen verstattet, zu denen mich nicht der Wunsch einer persönlichen Rechtfertigung, sondern die Aussicht auf eine Verständigung über Ziel und Art von Chrysander's Händelreform treibt.

Wie Chrysander seine lebenslangen Bemühungen um die Wiedergewinnung der wirklichen Händelpraxis selbst einschätzte, hat er einmal in einem Briefe an den Barmer Volkschor offen und präzis dargelegt. Er betrachtete sein Werk nicht als einen endgiltigen Abschluß dessen, was wir Händel schuldig sind, sondern immer nur als ein propädeutisches Tun, vergleichbar dem eines Waldhüters, der den alten, im Laufe der Zeit durch Gestrüpp ungangbar gewordenen geraden Weg durch den Wald wieder aufgefunden hat, der nun die Zeit kommen sieht, wo der vorerst noch enge Weg durch die gemeinsame Arbeit der Kunstgenossen zu einer großen Heerstraße erweitert sein wird.

Das sind, meine ich, Worte, deren Lauterkeit bei einem Manne von der Bedeutung Chrysander's anzuzweifeln uns Jüngeren, die wir das Werk seiner Hände fortsetzen wollen, übel anstehen möchte. Das Endziel völliger Aufklärung der Händelpraxis, dessen weite Entfernung wohl niemand richtiger einschätzte als Chrysander, bedarf zu seiner Erreichung des einmütigen Zusammengehens der berufenen Kräfte und des konstruktiven Weiterbauens auf den Grundpfeilern der neu gewonnenen Prinzipien. Ein gesunder Fortschritt ist auch hier ohne Kritik am Gegenwärtigen nicht möglich. Aber die Händelsache ist eine Sache des Friedens; hüten wir uns wohl davor, das nach langem Kampf Erreichte durch Obstruktion zu zerstören.

Sind wir nun nach dem Stande der Forschung, etwa auf Grund meines Aufsatzes, berechtigt, Chrysander's Verzierungen und Kadenzen als unzulänglich bei Seite zu schieben? Keineswegs. Zunächst ist es verfrüht, das von mir dargebotene Material als ein gesichertes Fundament für ein definitives Urteil zu betrachten. Zum Beweis seiner Authentizität läßt sich allerdings eine Anzahl äußerer Momente anführen. Aber ihre Hinfälligkeit kann in dem Augenblicke evident erscheinen, wo man das gesamte erhaltene

Digitized by Google

Verzierungsmaterial von Händel's Opern und Oratorien vor sich hat. Mein Hinweis auf diese große, für Händel's Kunst gewichtige Aufgabe, hatte lediglich den Zweck, denjenigen hervorzurufen, den Vorbildung und Sachkenntnis zu ihrer Lösung qualifizieren; es war kein Posaunenstoß zu eigenen Gunsten. Ehe diese Aufgabe nicht zu Ende gebracht ist, sind deshalb auch alle Schlußfolgerungen aus Tosi verfrüht. Wie können wir jetzt schon mit Sicherheit behaupten wollen, daß Händel's Kadenzen vorzugsweise empfindender, galanter Art waren? Gerade darin zeigt er doch sonst seine deutsche Kunstverwandtschaft mit Bach, daß seine gesanglichen Ausdrucksmittel im höchsten Maße nach madrigalisch-kolorativem Affekt streben. A. Pirro's neues Bach-Buch ist in dieser Hinsicht besonders lehrreich und könnte leicht ein Pendent von Händel's Seite finden. Es sind das keine schlechten Stützen für Chrysander, der übrigens wirklich noch etwas mehr als Zacconi allein gekannt hat, wenn er bei der Kadenzbildung der malenden Koloratur den Vorzug gegeben hat. Ob mit Unrecht, das bedarf jedoch erst des Nachweises, eine ungesicherte Behauptung allein genügt nicht.

Die Vorschläge zur Besserung des »Messias«-Textes betreten ein anderes Gebiet, das mit musikalisch-historischer Forschung nichts zu tun hat. Ausschlaggebend ist hier allein, wie Chrysander mit Recht betont, die Forderung »eines biblischen Deutsch, welches dem musikalisch-rhythmischen Gefüge des englischen Originals sich anschließt und zugleich auf ausdrucksvolle Singbarkeit Rücksicht nimmt«. Philologisch getreue Übersetzung und ausdrucksvolle Sangbarkeit lassen sich bekanntermaßen aber nicht immer gütlich vereinen. Den richtigen Mittelweg zu finden, wird stets Sache des guten Geschmacks bleiben. So dringend zu wünschen ist, daß gerade der »Messias«-Text eine Fassung erhält, die allerseits willkommen geheißen wird, so wenig glaube ich, werden Wustmann's Vorschläge Anklang finden. Es sei gern zugestanden, daß er an mehreren Stellen philologisch genauer übersetzt; er tut es jedoch unter Preisgabe der unmittelbaren Klarheit des Ausdrucks, und vor allen Dingen der Sangbarkeit, Eigenschaften, auf die Chrysander das größere Gewicht legte. Ob es deshalb notwendig war, Chrysander's vielfach erprobte und bewährte Übersetzung kurzerhand zu dem wertlosen alten Eisen der übrigen zu werfen, darf ich dem Urteil der Leser überlassen, die gewiß nicht versäumen werden, die Vorschläge an Hand der Musik nachzuprüfen.

Berlin. **Max Seiffert.**

Nochmals "Muffat's Componimenti".

In der in Jahrgang IX Nr. 3 dieser Zeitschrift veröffentlichten Notiz hat Percy Robinson die Publikation der *Componimenti* in den Zeitraum zwischen Juli 1737 und Ende 1740 gelegt. Es ist eine nähere Bestimmung möglich.

Schon Guido Adler hat in seiner Einleitung zum Neudruck der *Componimenti* in den »Denkmälern der Tonkunst in Österreich« III. 3, S. VII auf Grund einer handschriftlichen, vom 1. August 1739 datierten Dedikationsnotiz Muffat's in einem in Wien befindlichen Exemplar der *Componimenti* die Vermutung ausgesprochen, sie seien wohl nicht lange vor diesem Datum erschienen, »wahrscheinlich erst im selben Jahre«.

Die Richtigkeit dieser Vermutung wird durch folgendes dargetan.

In dem in der Kgl. Bibliothek zu Berlin befindlichen Exemplare der *Componimenti* ist auf der Rückseite des letzten Notentext enthaltenden Blattes — vor der die

Digitized by Google

»Manieren« enthaltenden Seite — ein »Catalogus derjenigen Werke, so bey Joh. Christ. Leopold, Kunst-Verlegern in Augsburg, um nachgeszten (!) äussersten Preiss zu haben seynd« abgedruckt. Der Katalog enthält 19 verschiedene Werke. An letzter Stelle stehen die *Componimenti*, die dabei übrigens als »Ouvertüren auf das Klavier«, nicht als »Parthien« bezeichnet werden (vgl. Adler a. a. O. S. VI).

Die drei den *Componimenti* vorhergehenden Verlagswerke sind:

Herrn Joh. Gottfried Walthers ... 8 Vorspiele über das Lied »Allein Gott in der Höh' sey Ehr'«.

Herrn Greg. Werners .... XII *Symphonien* VI *per Camera* e VI *per Capella* ...

Herrn Alb. Ludw. Frid. Battinta ... VI *Sonate da Camera à Flaut. trav.* ...

Über die Erscheinungszeit der Werke von Werner und Battista ließ sich nichts feststellen. Die Walther'schen Choralvorspiele aber sind in Mizler's Musikalischer Bibliothek I, Bd. V. Teil S. 77. Leipzig im Oktober 1738 als Neuerscheinung angezeigt.

Berücksichtigt man nun, daß zwischen diesem Werke und den *Componimenti* noch zwei ziemlich umfangreiche Drucke von Leopold publiziert wurden, (daß der Katalog chronologisch angelegt ist, hat eine Nachprüfung mehrerer anderer Nummern, deren Erscheinungsjahr bekannt ist, ergeben) und daß der Stich des über 100 Platten starken *Componimenti*-Bandes geraume Zeit in Anspruch genommen haben muß, so wird man das Erscheinen der *Componimenti* wohl in das Jahr 1739 verlegen, mit Sicherheit aber aussprechen können:

Die *Componimenti* sind nicht vor Oktober 1738 und nicht nach Juli 1739 erschienen.

Grunewald. **Werner Wolffheim.**

More about Harmony and Counterpoint.

A recent lecture by our member Charles W. Pearce (see V, 488, August 1904, and IX, 105, December 1907) has matter parallel to article at IX, 108, December 1907. Extracts will be found below under the following heads. —— (a) Against Alfred Day's "system" of Harmony, which, owing to the official support given to it, injuriously affected English musical thought for half a century. In this connection author cites counter to Day: —— various Musical Association lectures, Charles Edward Stephens (Feb. 1875), Gerard F. Cobb (May and June 1884), Henry Charles Banister (Feb. 1888), Ebenezer Prout (March 1888), C. W. Pearce (June 1888); also the "Principles of Harmony" of our member S. S. Myerscough. The incident described below of the homoeopathic doctor obtaining, through Macfarren, an interview with Mendelssohn on the subject of "roots", is characteristic of the times, and would be incredible if it did not rest on good authority. —— (b) Showing author's own mode of classifying harmony material, with triads and sevenths only. —— (c) Asserting the essential diatonicism of harmony material. —— (d) Advocating counterpoint-instruction in the unconditionally "strict" style. —— (e) Giving a plea nevertheless for use of 6—4 in the same under certain conditions.

"a". — "Less than a century ago, musicians, both at home and abroad, studied the laws of harmony principally with the object of being able to play accompaniments from figured bass; and their success as composers chiefly depended upon the exercise of their powers of musical perception and appreciation during their keyboard experience as accompanists. No figured-bass player troubled himself in those days with any roots beyond those of triads and chords of the seventh. Theories affecting mere

Digitized by Google

visual notation were unknown to him. His business was to play the chords indicated by his figured bass in their best and most sonorous position; so that with eye and mind trained only to please the ear, his view of harmony was essentially a practical one. In these latter days we have fallen from that high estate.... We can learn more about the evolution of modern harmony from studying the music of Dunstable, Dufay, Fairfax and their contemporaries and successors than we can ever acquire from a lifelong adherence to Day's root system and acoustical science (falsely so-called).... Banister stated that many years previously Day had induced Macfarren to arrange a meeting with Mendelssohn, in order to converse about his views on harmony. This was done, but Day had proceeded with his discourse for only a few minutes, when Mendelssohn's face exhibited signs similar to those following a dose of nauseous medicine, and to prevent unpleasant consequences, Macfarren was obliged to stop the discussion at once."

"b". — "I hold that the essential fundamental chords are only two in number, viz. the triad and the chord of the seventh. If we include their inversions, we have seven chords in all, which are represented by the figure-groups $^5/_3$, $^6/_3$, $^6/_4$, 7, $^6/_5$, $^4/_3$ and $^4/_2$. All the other tone-combinations may be described as the same chords horizontally or chromatically altered in many different ways."

"c". — "I venture to assert that the musical alphabet which gives us our definite sense of the key-relationship of sound is a diatonic series of seven tones, rather than the whole of the twelve sounds met with in every octave of the keyboard. Still less do I admit any necessity for a key to consist of seventeen different sounds. Our modern major scale is a survival of the fittest of the mediaeval modes or scale-systems which preceded it, viz., the Ionian (or Thirteenth) Mode; whilst the Dorian (or First) Mode is unquestionably the true minor scale of unconventional humanity, recognised in the folk song tonality of all nations, seen too in the now obsolete minor key-signatures so characteristic of the Bach and Handel period, signatures from which the last flat was omitted."

"The cause which led to the first introduction of the extra five sounds represented by the black keys of our modern keyboard can of course be easily explained. The first keyboards (perhaps about the close of the eleventh century) consisted only of what were the equivalent of our white keys, with (as time went on) the addition of a B flat. Virdung's Musica Getutscht (1511) gives a picture of such a keyboard, which was at that time sufficient for the instrumental duplication of any untransposed melody sung in any one of the Ecclesiastical Modes. But as time went on, some of the ritual melodies cast in these modes went too high for the collective singing of the large religious communities of those days. Transposition became a necessity. One of the most conveniently pitched modes was the first, or Dorian. It was required that all the other modes should be brought within the easy male-voice range lying between Tenor D and the octave above. Putting this requirement into actual practice, the next higher Authentic Mode (the Phrygian) would require the addition of two flats when transposed to the Dorian range, D to D. The Lydian, or next higher Authentic Mode, would, if similarly transposed, require three sharps. No further additions were required to make the organ keyboard stand to outward appearance exactly as we have it to-day."

"With the chromatic keyboard ready to hand in mediaeval times, who can wonder that the scale itself was speedily made use of to colour the monotony of diatonic plainsong? It was an age of change and ornate alteration of previous art-work; and John Dunstable and others, by their chromatic ornamentation of plainsong, did no greater violence to the work of their predecessors, than did William of Wykeham when he altered the nave of Winchester Cathedral from the Norman to the Perpendicular style".

"d". — "The musical student receives (or ought to receive) his diatonic constructive grounding in the school of Strict Counterpoint. It is there that he learns (or ought to learn) how to construct the shell of the harmonic scheme of horizontal tone-combination which it will be his future task and pleasure to adorn with all the

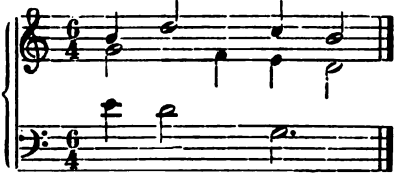
Digitized by Google

wealth of modern ornamentation. It is the duty of the genius of to-day to learn what his predecessors have done in the past, before he himself can proceed to rear a superstructure of his own design upon their foundations. The pathway of success in modern composition and orchestration leads now (as it ever did) through the best ways and means of writing for the human voice. And the true vocal style of *alla cappella* music revels in the use of concords. No one who has ever enjoyed an evening with one of our historic Madrigal Societies will deny that the old Elizabethan polyphony (without unprepared discords) gives infinitely greater pleasure to those who take part in the singing than the more modern works which are full of up-to-date cacophony. Hence, if the true vocal style is ever to be cultivated in its necessary purity, it is evident that some form of technical training for students must be insisted upon, from which the unrestricted use of the cheaper and nastier modern discords is forbidden. I still believe therefore that Strict Counterpoint, regarded as an indispensable training school for pure vocal part-writing, must always have a recognised and honoured place in any educational musical curriculum worthy the name."

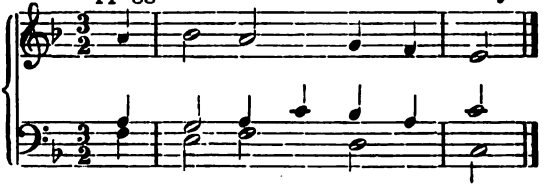
"e". — "I submit that the time has come when the $^6/_4$ chord should be universally recognised by teachers of Strict Counterpoint as one of the two possible inversions of the triad. That it was so recognised by composers who wrote between 1400 and 1440 can be proved by the three examples following. These can be multiplied a hundred fold or more."

Over sustained bass note. Binchois.

Cadential. Dufay.



In appoggiatura fashion. Dufay.



Extraits de Bulletin français de la SIM.

La société internationale de musique en 1907 (Allocution prononcée à l'assemblée générale du 15 Novembre 1907 par **Elie Poirée.**

L'activité de la section de Paris continue à s'affirmer par ses publications: bulletin spécial, documents annexes etc. Déjà d'autres problèmes s'agitent, celui des auditions musicales, celui des grandes rééditions classiques, entre autres. Signalons encore

Digitized by Google

combien la France est largement représentée dans chacune des commissions récemment fondées au sein de la Société.

Paganini par **Alberto Bachmann.**
(à suivre.)

Maurice Maeterlinck et Claude Debussy par **Robert de Souza.**
Les artistes sentent aujourd'hui plus que jamais la nécessité de se grouper pour lutter contre l'envahissement de l'esprit commercial. Il serait grand temps de supprimer entre l'œuvre et le public, ces intermédiaires qui sont souvent des exploiteurs et dont le directeur de théâtre est parfois le représentant le plus cynique. Le «grand public», toujours visé par eux, n'est qu'un leurre: seuls, importent les petits groupements, par ce quils déterminent des assistances homogénes d'auditeurs réellement compréhensifs.

L'union internationale des lettres et des arts, avec le cercle qui lui est adjoint sous le titre de maison des arts, a été fondée dans le but d'aider à la diffusion des œuvres vraiment artistiques: elle compte donner un jour une représentation intégrale d'Aglavaine et Sélysette de Maeterlinck. Mr. Maeterlinck est en effét, comme Mr. Debussy, un représentant de cette école de l'art vrai, à la fois réaliste et intimiste; tous deux ont su se dépouiller de tout lyrisme faux, et restreindre d'une façon heureuse les concessions faites à cette convention souvent absurde qu'on nomme l'optique théâtrale.

Les musiciens de Philippe le Hardi par **Michel Brenet.**
Philippe le Hardi, Duc de Bourgogne et 4me. fils de Jean le Bon, a eu, comme presque tous les princes de son temps, des ménestrels à son service: les «inventaires mobiliers et extraits des comptes des ducs de Bourgogne de la maison de Valois», récemment publiés par Bernard Prost, viennent en faire foi; on y mentionne bien souvent des chanteurs ou chanteresses, des joueurs de guiterne, de harpe, de rote, de vielle ou de cornemuse. Beaucoup des souverains d'alors —, Roi d'Angletere, Duc d'Otteriche, Comte de Savoie, Empereur de Constantinople —, se sont intéressés à la musique. Pendant le Carême, leurs ménestrels avaient des loisirs forcés, et tenaient des assemblées corporatives, qui variaient de lieu chaque année. C'est à tort qu'on a voulu voir là de véritables écoles où les jeunes musiciens auraient été s'instruire dans leur art.

Une belle vente d'autographes par **Jean Le Roux.**
La passion des autographes musicaux est de date récente; à l'époque de Rameau, on commençait seulement à attacher quelque valeur à l'écriture des maîtres: aujourd'hui, on s'en arrache les moindres fragments. La vente de Mr. Liepmannssohn, a acquis les proportions d'un véritable evénement dans le monde musical: la Sonate en Mi maj de Beethoven, et le quatuor en fa maj, dernière relique du maître, ont atteint les prix énormes de 16010, et 14910 marks.

La notation musicale par **Louis Laloy.**
Mr. d'Hautstont nous présente un nouveau système de notation musicale, qui a le grand mérite de s'adapter à merveille à notre musique moderne. Tous nos instruments étant devenus chromatiques, on était en droit de souhaiter que ce chromatisme ne fut plus une source d'obscurité et de confusion dans l'écriture. Mr. d'Hautstont, en corrigeant les défauts de notre système actuel, pour le mettre d'accord avec la pratique, a de grandes chances de nous imposer peu à peu sa méthode nouvelle.

Vorlesungen über Musik.

Hamburg. Prof. Emil Krause im 32. Kursus für Musikliteratur (Saison 1907/08) folgende Vorträge über Beethoven und die Oper: 1. Erklärung der Beethoven'schen Orchesterpartitur. Ein Beethoven'sches Thema in vielseitiger Verwendung. Gegenüberstellung von Sonate und Sinfonie. B.'s Leonore, Fidelio, Ouvertüren. B.'s Musik

Digitized by Google

für Blasinstrumente. B.'s Orchestermusik. Die Opernvorträge behandelten Themen aus dem 19. Jahrhundert. In der Musikgruppe Hamburg über Beethoven's Klaviermusik.

Paris. Programme des cours de *l'Ecole des Hautes Etudes sociales* (Ecole d'Art, Musique, sous la direction de M. Romain Rolland, chargé d'un cours d'histoire de l'art à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris:

1. Musique du Moyen-Age. Les variations et le développement dans la mélodie médiévale, M. Gastoué; 2. Chanson française du XVIIe siècle: les "brunettes", M. Paul-Marie Masson; 3. Les Noëls, M. J. Tiersot; 4. Musique des XVIIe et XVIIIe siècles. De Schütz à Keyser, M. A. Pirro; 5. La Musique instrumentale avant la Renaissance, M. P. Aubry; 6. Musique moderne. L'orchestratiou et son influence sur les formes mélodiques, M. Emmanuel; 7. Les origines du drame lyrique français au XVIIe siècle, M. Henri Quittard.

Programme des concerts, sous le direction de M. H. Expert, L. Laloy, R. Rolland: 1. Chansons de trouvères et de troubadours: motets, rondels et jeux-partis. Le contre-point à la fin du XIVe siècle. — L'ars nova. — Œuvres profanes et religieuses de du Faye, Binchois, Buzenois, Okeghem, etc. (16 janvier); 2. XVIe siècle. — La chanson française: la chanson à voix seule, la chanson polyphonique. — Musique instrumentale: danses, fantaisies. Musique mesurée à l'antique (23 janvier); 3. XVIe siècle. — Musique religieuse de chambre. Chants huguenots: Claude Le Jeune, Goudimel, Manchicourt, Orland de Lassus, Guedron (30 janvier); 4. XVIIe siècle: — Chansons: Boesset, Lambert, Dumont, Bouzignac. Luth: Francisque et Bezard (6 février); 5. XVIIe et XVIIIe siècles. — Cantates italiennes: Carissimi, Alessandro Scarlatti, Bononcini, Stradella, etc. — Cantates françaises: Campra, Mouret, Clérambaut, Rameau (13 février); 6. Musique instrumentale. Musique italienne: Archangelo Corelli, Antonio Vivaldi, Domenico Scarlatti. Musique française: les Couperin, Batis, Leclerc, Guignon, etc. (20 février); 7. Le Quatuor (5 mars).

A la Sorbonne, le cours de M. Romain Rolland est consacré à Hændel; celui de M. Houdard, au rôle de l'éducation daus l'invention rhythmique musicale.

Notizen.

Berlin. Am 19. Januar wurde Hermann Kretzschmar, der Vorsitzende unserer Gesellschaft, ordentlicher Professor für Musikwissenschaft an der Universität, 60 Jahre alt. Es ist hier nicht der Ort, von den Arbeiten, dem Wirken und der wissenschaftlichen Stellung dieses Mannes ein Bild zu geben, auszuführen, in welch' auf unserm Gebiet einzigartiger Weise künstlerisches Empfinden mit wissenschaftlichem Denken und Forschen sich in diesem Manne vereinigt hat, was Kretzschmar für die Wissenschaft im speziellen und für das Musikleben im weiteren Sinne bedeutet. Die große Achtung, Liebe und Verehrung, die der Gelehrte genießt, hätte in der von Schülern und Freunden Kretzschmar's veranstalteten Geburtstagsfeier wohl den überzeugendsten öffentlichen Ausdruck gefunden, wenn diese nicht wegen Erkrankung des zu Feiernden abgesagt hätte werden müssen. Zu wünschen ist einzig, daß der große Gelehrte sich recht bald von seiner Krankheit erholen möge und er mit der Gesundheit, die ihm in den letzten Jahren beschieden war, noch recht lange unserer Wissenschaft seine einzigartigen Kräfte leihen möge.

Über die Feier, die verschoben wurde, soll in nächster Nummer Mitteilung gemacht werden.

Dr. Johannes Wolf wurde zum Professor für Musikwissenschaft an der Universität ernannt.

Prof. Dr. Max Friedländer erhielt den Titel eines Geheimen Regierungsrates.

Kopenhagen. Am 22. Januar fand ein hochinteressantes Grieg-Konzert, von Herrn Prof. Julius Röntgen veranstaltet, statt. Hier wurden zum erstenmal folgende von Grieg nachgelassene Kompositionen aufgeführt: zwei Sätze eines Streich-

Digitized by Google

quartetts im klassischen Quartettstile (1891), ein Andante für Klavier, Violine und Violoncell in Cmoll (1878), eine große Anzahl Lieder und eine Sammlung Phantasiestücke für Klavier.

London. *Regarding English madrigals.* The following remarks were recorded at recent concerts, (a) by Ch. Kennedy Scott on the history of the brief English madrigal school, (b) by G. E. P. Arkwright on the modal style of madrigals. The former author has also (c) given a note comparing the madrigal polyphony with Norman architecture. Regarding madrigal-singing see "Scott" under Bücherschau.

"a". — "About 1500 the recognition of the triad, as a musical factor of importance, and the consequent discovery of modal harmony, brought about the true distinction between sacred and secular composition (Wooldridge). The French, under the leadership of Clément Jannequin, were the first to utilize these new means for secular purposes, and the fruits of their efforts took the shape of Chansons, the first collection of which was published in 1529. About the same time the Flemings-Willaert, and his pupils Verdelot, Archadelt and Waelrand — turned to the old serious form of secular verse, the Madrigal ... and with this as their subject gradually raised from very simple beginnings the noble fabric in which the idea of secular music was eventually to be perfected (ditto). Archadelt's First Book of Madrigals published at Venice in 1538 should perhaps be regarded as the first publication of its sort, though as a matter of fact there is scarcely anything to distinguish the slightly earlier French Chansons from these Madrigals, saving the name. The honour of originating the Madrigal form may, therefore be fairly justly divided between the French and the Flemings, though it is generally given to the Flemings. Shortly after the publication of Archadelt's First Book, the Italians joined in the work of development — Costanzo Festa (Italian singer in the Papal choir) revealing a path of his own making which led more directly than that adopted by the Flemings to the broadly ornate form in which the Madrigal eventually arrived at perfection. This perfection was achieved at the hands of Palestrina (who published four Books of Madrigals, the last appearing in 1594) and Marenzio, il più dolce cigno d'Italia, who published over twenty Books between 1581 and the date of his death in 1599. Meanwhile our English composers had contributed scarcely anything to Madrigal music; and it may be said roughly that they only began the composition of Madrigals after the continental composers had said their say. Yet it was in the form of the Madrigal that composers of this country were to come by their chief glory and establish a standard of absolute perfection in their native methods (ditto). In the early XVI century they had produced a large number of plain compositions, chiefly in three parts, note under note, sometimes as settings of secular and frequently humorous words; and this form, with the addition of a fourth voice-part, constituted the pattern of secular music in this country until about 1580. This was the form known as the old English song, the prototype of the Elizabethan Ayre of Dowland, Pilkington and Ford. It was in 1588, when William Byrd issued his First Book of Psalms, Sonets and Songs, that they first did anything to justify for themselves the title of Madrigal composers, or to establish a real school of secular composition which, in serious intention, could compare with the foreign schools. That date marked a new era in English music — exceedingly short, it is true, but correspondingly brilliant. In 1589 Byrd published another volume of secular composition, his Songs of Sundrie natures. In 1593 Thomas Morley set a truer madrigalian style going with his Canzonets or Little short songes to three Voyces. Thence onwards till 1630 some 100 books of Madrigals appeared (by composers such as Bateson, Benet, Gibbons, Kirbye, Mundy, Tomkins, Ward, Weelkes and Wilbye) of a quality that left the high position of our native school no longer for a moment in doubt."

"b". — "When a musician has been brought up in the modern system and has devoted much time to the study of keys and key-relationship, and what he calls form (meaning the arrangement of his material in conventional sequences of keys), he is naturally rather at a loss at finding himself confronted with a system of music where is no such thing as a key. There is nothing which a student finds more difficult (on first approaching modal music) than to realize that the conception of keys never entered an Elizabethan musician's head. ... He finds again that the answers to fugal points of imitation are not (unless as it were by accident) the tonal answers which he has been taught to write in accordance with the laws of Tonal Fugue. He finds that a fugal opening is not made the groundwork of a whole composition by being

Digitized by Google

repeated in a regulated order of keys; on the contrary, each point of imitation is dropped entirely when the composer has done with it, and, with the next sentence of the words, an entirely new point (but not in a new key) takes its place; until that in its turn is replaced by another, and the original point is never heard again; this arrangement in particular will disconcert the student, for until he is accustomed to it, he will feel that without a da capo or some kind of recapitulation of a first subject, a composition is scrappy and shapeless. Again, he must dismiss from his mind the idea of Rhythm which prevails in modern music, where as a rule a stress or accent falls on the first beat of every bar in all the parts simultaneously. Bars were unknown to the Elizabethans, except as a guide to the eye in keyboard or lute music; and it is certain that Rhythm as it is now understood (whatever it may have been to the writer of danco music) was nothing to the writer of Madrigals. Thus it naturally happens that on his first introductiou to modal music, the student finds himself bewildered in a new world. . . . But if he perseveres so far as to become familiar with it, and to reach the proper standpoint from which to regard it, the modal music of the Elizabethans will be found to be full of beauties of its own. . . . The writer of modal music no doubt may not wander from key to key, but he has the choice of ten modes in which to write, each possessing its own characteristics, and each giving more scope for variety within its own limits than can be given by the use of any one key. He will obtain variety by making judicious use of the closes on the different notes permitted him by the laws of the mode in which he is working, and by a skilful employment of consrasting points of imitation. But above all it is the interweaving of the vocal parts which gives life to the old contrapuntal writing and is its great beauty. A Madrigal is not a part-song, which depends for its effect on an agreable air set off by more or less romantic harmonies, and in which all the vocal parts are so blended that no one part is distinguishable from another but all rise and fall together with common accent and unanimous expression. In a Madrigal, each part has its own rhythm and expression and its own phrasing, and sometimes one part is brought into prominence, and sometimes another."

"c" — "A polyphonic composition appeals in much the same way as Norman architecture by its splendid effect of mass. Architects tell us that the Normans wasted their material; that their buildings would have stood with half the stone. The polyphonic composers were equally profuse with their material. They delighted in compositions in many parts; in making every part equally melodious; in lading their compositions with fugue and canonical device, which is often (it must be confessed) wasted for its own sake. The revolutionary Campion evidently felt this when he ridiculed those 'who to appeare the more deepe and singular in their judgement will admit no musicke but that which is long, intricate, bated with fuge and chained with syncopation'. Yet, by getting mass into their work, the polyphonic composers sufficiently justified their methods. There is further similarity between polyphonic composition and Norman architecture. Both in some measure typify art in the making. Norman decoration is manifestly rugged, even to the point of uncouthness. Polyphony has few of the graces of expression that came at a later period. But for this reason both strike strong and sturdy."

Longmans has just published (see Bücherschau) book of extracts from "*Journal of Sir George Smart*" (1776—1867). Immediate relicts, whether following wish of deceased or themselves underestimating value, withheld publication. In 1881 daughter moved in the matter. Now edited. Smart was a very shrewd man of his time, and, for his position, wrote a capital diary. In 1802 (at age 26) there was a six-weeks' stay in France. In 1825 (at age 49) he toured for 4 months in Germany, being in company of Beethoven, etc. In 1826 (at age 50) Weber stayed with him 3 months and died in his house. In 1845 (at age 69) he spent a fortnight in Germany, for Beethoven-statue opening at Bonn. Diary makes fullest use of all these opportunities. "Times Literary Supplement" of 16 Jan. 1908, with more brilliancy of writing than (on this occasion) historical sympathy, condemns it as bourgeois. But first-hand things alone like this are the bricks of the historical hod. After due sifting, matter will be dealt with at length in IMG. pages.

Nürnberg. Eine Büste Hans Leo Haßler's aus dem Atelier des Bildhauers F. Zadow ist der Stadt überwiesen worden.

Perugia. In dem hiesigen Archiv seien vierzehn Originalmanuskripte Paganini's aufgefunden worden, unter denen sich auch das dritte Konzert befinde.

Regensburg. Am 15. Januar wurde der 34. Kurs der Regensburger Kirchenmusikschule eröffnet. Der Direktor derselben, Kgl. Geistl. Rat Dr. F. H. Haberl machte hierbei dem Lehrerkollegium sowie den neuen Eleven die erfreuliche Mitteilung, daß Sr. Exzellenz Dr. Ritter von Henle, Bischof von Regensburg und Reichsrat der Krone Bayern, das Protektorat über die Schule zu übernehmen geruhten. Die Teilnehmer (Priester und Laien) gehören folgenden Diözesen an: Augsburg, Breslau, Brixen, Cattaro, Genua, Köln, Kulm, Leitmeritz, Osnabrück, Posen, Prag, Regensburg, Serajewo, Trient, Trier. Dozenten der verschiedenen Lehrgegenstände sind nunmehr folgende Herren: Direktor Dr. F. H. Haberl (Direktion und Partiturspiel, Harmonielehre und Kirchenmusikrepertorium, Liturgik und lat. Kirchensprache), Stiftskanonikus M. Haller (Kontrapunkt und Kompositionslehre), Domkapellmeister F. H. Engelhart (Choral und Gesang), Stiftskapellmeister Dr. K. Weinmann (Musikgeschichte), Lyzealprofessor Dr. I. Endres (Musikästhetik), Musikpräfekt K. Kindsmüller (Kontrapunktische Übungen), Domorganist J. Renner (Orgel).

Weimar. Das neue Weimarer Theater, das am 11. Januar eingeweiht wurde, verdient besondere Beachtung, da es wichtige Neuerungen im Theaterbau bringt. Sein Erbauer, Architekt Prof. Littmann (München), stellte sich die Aufgabe, Logentheater und Amphitheater nach Möglichkeit miteinander zu verbinden und das Theater so zu gestalten, daß in ihm eine stilgemäße Aufführung von Wagner'schen Musikdramen, italienischen und deutschen Opern, Spielopern, Shakespeare'schen Tragödien und modernen Konversationsstücken möglich sei. Für die Wagner'schen Werke war ein doppeltes Proszenium und ein versenktes und verdecktes Orchester vorzusehen, für die Oper italienischen Stils ein offenes Orchester und dann wieder ein Proszenium für das Schauspiel. All das war, wie Littmann bekennt, nur möglich, wenn auf eine jahrhundertalte Einrichtung verzichtet wurde: auf die Einrichtung der hergebrachten Proszeniumslogen. Das Parkett steigt im neuen Weimarer Hause in einem bei einem Rangtheater bisher ungewohnten Verhältnis nach hinten stark an, so daß die bisher übliche Form des Ausgleichs der Höhendifferenzen unmöglich war und Stufen vorgesehen werden mußten.

Die Ränge laufen, entgegen dem heute noch vorherrschenden Prinzip, nicht bis zum Proszenium, sondern endigen mit dem letzten Drittel der Seitenwände, so daß die vielen schlechten Plätze, wie sie die seitlichen Ränge zu haben pflegen, gänzlich wegfallen. Die Enden des ersten Ranges zeigen intime Logen, von denen die eine für den Hof, die andere für den Generalintendanten bestimmt ist.

Doch die Reihe der Neuerungen ist damit noch nicht erschöpft. Die Frage der Verbindung von Bühne und Zuschauerraum ist von Littmann zum erstenmal durch eine Erfindung gelöst, die er das variable Proszenium nennt und die er durch Reichspatent geschützt hat. Etwas Ähnliches ist schon im Wormser Festspielhaus versucht worden. Littmann's Erfindung erscheint zunächst als stufenartige, den Orchesterraum überbrückende Verbindung von Zuschauerraum und Bühne. Es ist ein großes Proszenium für das Shakespeare'sche Schauspiel, wo sich Szenen zwischen zwei oder drei Personen vor dem dunklen Hintergrund des Hauptvorhanges abspielen können, während hinter dem Vorhang eine schwierige Verwandlung vor sich gehen kann. Zwei Türen mit Samtportieren gestatten das Auf- und Abtreten der Darsteller. Die Rampenbeleuchtung fällt weg; der Souffleurkasten erhält eine ganz niedrige, viereckige, unauffällige Form.

Nun ist es möglich, die Stufen des Podiums zurückzuschieben, die Wände des Proszeniums derart zu versenken, daß die Türen den Musikern im Orchester Eingang gewähren und eine offene Brüstungswand mittels elektrischer Kraft emporzuheben — und das offene Orchester für die Oper Mozart's und der Italiener ist hergerichtet. Außerdem aber kann man auch die seitlichen Schalltrichterwände heben, den vorderen Schalltrichter nach oben ziehen, an Stelle der einfachen Brüstungswand eine gebogene aus dem Orchesterraum hochziehen und einen hinteren Schalltrichter aus dem Bühnenpodium nach vorn schieben — und das verdeckte und versenkte Orchester für die Wagner'schen Musikdramen ist hergestellt.

Wien. Haydn-Zentenarfeier. Dem im Druck erschienenen Protokoll der

Digitized by Google

Versammlung vom 28. November zur Beratung der Haydnfeier seien folgende Angaben entnommen: Der Organisationsplan wurde von Prof. Dr. G. Adler entwickelt. An die Bedeutung Haydn's speziell für Wien und Österreich erinnernd, wird der der Gesamtausgabe der Werke Haydn's (ohne diese wären wir garnicht würdig gewesen, die Feier zu begehen) gedacht sowie der großen Rolle, die die Tonkunst in Österreich, speziell in Wiens Kultur spielte. »Die österreichische Musik muß ein Wahrzeichen bleiben und wir Wiener haben dafür zu sorgen, daß von hier aus das Licht nicht schwächer ausstrahle, als von andern Zentren moderner Musikkultur.

Gedacht ist an künstlerische, wissenschaftliche und gesellschaftliche Veranstaltungen. Überall, auch in Kirchen und Schulen sollen entsprechende Aufführungen stattfinden; Festbroschüren sollen erscheinen, die alle Schichten der Bevölkerung in angemessener Form über die Bedeutung Haydn's aufklären.

Die eigentlich wissenschaftliche Feier findet, wie bereits bekannt, in Form des 3. Kongresses unserer Gesellschaft statt. »Der Kongreß soll so veranstaltet werden, daß neben streng wissenschaftlichen Arbeiten in den Sektionen auch Vorträge und Diskussionen über allgemeine Themen stattfinden, die für jeden Kunstfreund von Nutzen sein dürften.« Auch die Konzerte sollten, der wissenschaftlichen Seite dieser Veranstaltung entsprechend, einen historischen Charakter bekennen, insofern auch einzelne hervorragende Zeitgenossen Haydn's und vielleicht auch Werke früherer Meister Berücksichtigung finden werden.

Der Vortragende spricht die Hoffnung aus, daß das Fest bei glücklichem Gelingen vielleicht den Ausgangspunkt für regelmäßige Musikfeste in Wien abgeben werde, da kaum eine Stadt zu solchen mehr berufen sei wie Wien mit seinen vielen künstlerischen Mitteln.

Wien. Es hat sich herausgestellt, daß die 17 neu aufgefundenen Lieder Franz Schubert's fast alle, wenn nicht sämtliche, bereits bekannt sind.

Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienener Bücher und Schriften über Musik.

Breslauer, Martin, Katalog III. Dokumente frühen deutschen Lebens. Erste Reihe. Das deutsche Lied, geistlich und weltlich bis zum 18. Jahrhundert. 8°, XI. S. 277—581. Berlin, Unter den Linden 16. 1908. ℳ 8,—.

Diesen Katalog des Antiquariats Breslauer unter den Büchern anzuzeigen, berechtigt der einheitliche und wertvolle Inhalt des Katalogs. Den Grundstock der Sammlung bildet die Bibliothek des Hymnologen Karl Biltz, dessen Bild und kurzer Lebensabriß dem Kataloge vorangeht. Dieser ist der erste Band einer auf zehn Teile berechneten Veröffentlichung unter dem Titel »Dokumente frühen deutschen Lebens«, die Drucke und Handschriften, besonders aus dem 15. u. 16. Jahrhundert, enthalten werden. Vorliegender Katalog verzeichnet 550 Drucke, 100 Nachbildungen — Holzschnitte, Lieder und Notenbeispiele, darunter vollständige Lieder. Ferner stempeln eine genaue Beschreibung der Werke und ein vierfaches Register den Katalog tatsächlich zu einem wertvollen Bibliothekverzeichnis.

Die Werke selbst betreffen in erster Linie das 16. und die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts. Das geistliche Fach dominiert selbstverständlich. Doch finden sich auch eine größere Zahl weltlicher Werke. Um von dem Inhalt des Kataloges einigermaßen einen Begriff zu geben, seien die Überschriften der einzelnen Abteilungen angegeben: I. Vom Liedersingen und Psalmieren. II. Lieder in Einzeldrucken und Sammlungen bis zum 18. Jahrhundert mit den Unterabteilungen »Die Liederbücher der böhmischen Brüder und Herrnhuter« und »Die Liederbücher der Wiedertäufer« (der Schweizer Brüder, der Mennoniten, der Huterer). III. Der Liederstreit Murner-Stiefel. Mit Schriften ihrer Anhänger und Gegner gleichzeitig ein wichtiger Beitrag zum Sakramentenstreit.

Man gewinnt von dem Katalog den Eindruck, daß es wirklich schade wäre, wenn die schöne Sammlung durch Einzelverkauf versplittert würde. Finden sich

Digitized by Google

auch nicht viele Unika und besitzt eine Bibliothek mit einer großen hymnologischen Abteilung wohl die Mehrzahl der verzeichneten Werke, als Ganzes ist die Bibliothek von einem seltenen Reichtum.

Les Chansons de France. — Revue Trimestrielle de musique populaire. A. Rouart. in 4°. 5 Fr. par an.

Voici que parait le fascicule IV de cette fcrt inétressante collection. Il est consacré aux différentes variantes populaires de «La fille au cresson», recueillies dans toute la France et au nombre de 16. Au point de vue musical les parentés sont assez éloignées, mais le texte est partout le même fonds. J. E.

H. de Curzon. — Grétry. Collection des musiciens célèbres Laurens. 1908. In 12 de 125 pages.

M. de C. nous présente un musicien qui n'est pas encore oublié de notre théâtre et qui mérite de ne l'être jamais. Comme Franck, comme Gossec, comme Dumont, Grétry apportait à Paris une âme sincère et douce, demandant à l'art des consolations dont les professionnels du succès se souciaient fort peu. Aussi à coté du musicien créateur, qui s'accomode comme il le peut des conditions du théatre contemporain, Grétry a t il laissé le souvenir d'un esprit qui réfléchit et appelle de ses voeux le règne d'un art mieux équilibré, plus sain, moins frivole, en un mot plus conforme aux gouts de l'auteur des Deux Avares. M. de C. a très justement insisté sur ce chapitre des idées de Grétry. Il nous montre certains passages des Mémoires qui appellent directement la réforme wagnérienne. Et certainement Grétry fut un des premiers après Gluck, à maintenir l'école française dans une attitude d'hostilité contre le sensualisme italien. J'aurais voulu voir M. de C. entrer dans le vif de ce débat, et nous dire s'il croit vraiment que cette apologie de la réalité objective et des convenances scèniques ou verbales, ait conduit à Tristan et au Ring. Je me méfie un peu du bon sens de Grétry, tout autant que de celui de Jean Jacques. Ces deux provinciaux, venus du pays du sentimentalisme, se font de l'art une conception assez bourgeoise. Ils tonnent contre la science, ils dédaignent la symphonie, ils s'indignent des «contresens» de la musique. Ou veulent ils en venir? Au Châlet ou à Parsifal?

Ces scrupules et sans doute bien d'autres idées germeront dans la tète du lecteur qui ouvrira le Grétry de M. de C. Et c'est précisément le mérite de ces sortes d'ouvrage, de nous faire souvenir qu'il existe des musiciens célèbres, qui réclament nos méditations. J. E.

Goldschmidt, Hugo. Die Lehre von der musikal. Ornamentik. Erster Band. Das 17. u. 18. Jahrhundert bis i. d. Zeit Gluck's. 8°, 228 S. Text u. 92 S. Notenbeispiele. Charlottenburg, P. Lehsten, 1907. ℳ 5,50.

Hennings, J., Geschichte der Singakademie z. Lübeck. 1832—1907. Eine Festgabe zur Feier des 75jährigen Bestehens am 27. X. 1907. Lex. 8°. 49 S. mit 4 Bildnissen. Lübeck, J. Carstens, 1907. ℳ 1,50.

Hohmann, Edm., Die Modulation mittels gemeinschaftlicher Akkorde auf arithmetischer Grundlage. 8°. 69 S. Erlangen, H. Metzer, 1907. ℳ 1,80.

Hornstein, Rob. v., Memoiren. Mit e. Heliograv. nach e. noch nicht reproduzierten Gemälde Franz v. Lenbach's. Hrsg. von Ferd. v. Hornstein. 8°. 394 S. München, Süddeutsche Monatshefte, 1908. ℳ 5,—.

Jahresbericht, 25 u. 26., der internationalen Stiftung: Mozarteum in Salzburg 1905 u. 1906. Verf. von Joh. Ev. Engl. Lex. 8°. 100 S. Salzburg, E. Höllrigl, 1907. ℳ 1,40.

Kalbeck, Max, Johannes Brahms. 2. durchgeseh. Aufl. Gr. 8°. (1833—68.) Berlin, Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1808. 3 Hlbbde., je ℳ 5,—.

Keller, Otto, Illustrierte Geschichte der Musik. 3. vollständ. umgearb. und verm. Aufl. Gr. 8°. VIII, 824 S. m. Abbildgn., Taf. u. Fksms. München, Müller, 1907. ℳ 15,—.

Münzer, G. Kleine Konzertführer. Fr. Liszt: Die Ideale, Festklänge, Hunnenschlacht, Hamlet. Kl. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel. à ℳ —,20.

Musikführer, kl. 8°. Berlin, Schlesinger'sche Buchh. Jede Nr. ℳ —,20. 258. Grunsky, Karl: Anton Bruckner, 6. Sinfonie. A dur. (16 S.) ('07.) 292. Schattmann, Alfr.: Hekt. Berlioz, grande ouverture du roi Lear u. Ouverture Benvenuto Cellini. (15 S.) ('07). 298. Prohaska, Carl: Johannes Brahms, 1. und 2.

Digitized by Google

Violin-Sonate op. 78 u. 100. (15 S.) ('07.) 304. Grunsky, Karl: Anton Bruckner, 1. Sinfonie. Cmoll. (16 S.) ('07.) 342. Schattmann, Alfr.: Jean Sibelius, Konzert f. Violine m. Orchester. Dmoll, op. 47. (19 S.) ('07.) 360. Prohaska, Carl: Johannes Brahms, 3. Violin-Sonate op. 108. (11 S.) ('07.)

Schäfer, Theo, Jean Louis Nicodé. Ein Versuch krit. Würdigg. u. Erläuterg. seines Schaffens. (Moderne Musiker.) Gr. 8°. 40 S. m. 5 Bildnissen u. 5 Fksms. Berlin, Harmonie, 1907. ℳ 1,—.

Scharwenka, Xav., Methodik des Klavierspiels. Systemat. Darstellg. der techn. und ästhet. Erfordernisse f. einen rationellen Lehrgang, unter Mitwirkg v. Aug. Spanuth verfaßt. III. Bd. v. »Handbücher d. Musiklehre«. Gr. 8°, IX u. 149 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1907. ℳ 2,50.

Scheumann, A. Rich., Die großen deutsch. Tondichter. Lebenserzähl. in Bildern. Der musiklieb. Jugend dargeboten. II. Bd. Franz Schubert. Karl Maria v. Weber. F. Mendelssohn-Bartholdy. Robert Schumann. Mit 4 Porträts u. 8 Notenbeispielen. Gr. 8°. XVI, 85 S. Leipzig, F. Hofmeister, 1908. ℳ 1,20.

Schubert, F. L., Musikal. Formenlehre. 3., gänzlich umgearb. Aufl. v. C. Kipke. Kl. 8°. IV, 165 S. Leipzig, C. Merseburger, 1907. ℳ 1,20.

Scott, Charles Kennedy, Madrigal Singing. London, Breitkopf and Härtel, 1907. pp. 68. Crown 4to. 2/6.

The word "Madrigal" is undoubtedly from Gr. μάνδρα, Lat. and It. mandra, a sheepfold or flock of sheep. The derivation from Madre, Our Lady, is very unhistoric etymology. It was a pastoral poem, and later a pastoral piece of music. The spontaneous composing-period of English madrigals lay at the close of the "polyphonic" age (see "Notizen", London), and was so brief as to be confined in its total to about 50 years 1588—1638, and in its best specimens to 25 years 1595—1620. The style was also only a copy of the Flemish-French-Italian. Nevertheless English madrigals show a large literature, and intrinsically are unsurpassed in any country. Performance, and in a small degree composition, have been since kept alive by various small societies, of which the chief is the "Madrigal Society" of London, est. 1741 (see full notice in Grove's Dictionary). This is a close society of 40 male members, who employ choir-boys (from Chapel Royal) for treble, who dine (with their guests) 6 or 7 times a year and sing afterwards, and who give an occasional composition-prize; this society does not confine itself to English madrigals; it does not publish. A new society since 1904 is the "Oriana Madrigal Society", with headquarters Leighton House (IV 425, VII 128g), Kensington. Queen Elizabeth was addressed as "Oriana" at the zenith of the English madrigal-style, in the 1601 set of 25 madrigals edited by Thos. Morley, and the name has been taken as typical till now. This society is for men and *women* amateurs, meeting for practice and occasional concert, confining itself exclusively to the English school, and making its own publications (see "Euterpe" under Besprechung der Musikalien).

The present work is by conductor of the last-named society, on a subject not yet dealt with anywhere in book-form, though he acknowledges debt to G. E. P. Arkwright's Prefaces in certain volumes of "Old English Music" (Jos. Williams), and points to explanatory Prefaces by J. A. Fuller Maitland and G. E. P. Arkwright in "Euterpe" (Breitkopf and Härtel). It will be of very general use to all concerned, as an epitome of useful information and budget of thoroughly practical hints. Some quotations: "In madrigal-singing, bar-signs should be absolutely disregarded, as suggesting accent; no bar-signs are marked in the old part-books" (p. 11). "The older musicians did not want unanimous accent" (52). "The impulse derived from well-articulated consonants adds life and brilliancy to the voice, and tends to keep it in tune (28). To the singer, "Be responsive to the conductor; do not let him feel as if he were trying to move a stone with a straw" (30). As to highly-finished endings, "The cadence is the singer's opportunity" (31). Against certain vulgarities, "Violent and sudden effects of contrast are hardly ever appropriate" (34). "Behind all song is emotion" (36). "Expression marks called the Romanian signs, the equivalent of our own signs of *accel.*, *rit.*, *cres.*, *dim.*, *p.*, *f.*, etc. were used in the performance of Gregorian music as far back as the VIII century" (46).

Author wages war (32) against "pumping", otherwise gasping, effects, the one universal and apparently inevitable attribute of amateur untrained singing; and gives clever plane-diagrams for correct

Digitized by Google

usage. The instinctive dynamic "tapering" of phrases is shown (88) as essential for madrigals containing (as nearly all do) imitative counterpoint: the same is the basis of expression in our cathedral choirs; it alone allows another part to make a point with its entry. Historically, in treating »polyphonic« as synonymous with modal ("white-note") music, author follows a fashion, but it is not a perspicuous one. Two cautions may also be made, without meaning any reflection on this particular author, on the whole of that general subject. First, in unaccompanied plain-chant or folksong it does considerably affect the sense of tonality whether the tessitura is above or below the final, so that the distinction between authentic and plagal is there valid; but in part-music the influence in question disappears, and the distinction is little more than pedantry. Secondly, in unaccompanied plain-chant or folksong this or that mode (even down to authentic or plagal) can be predicated of any tune, for the tune is as a rule consistent; but in part-music, where, in the name of either musica ficta or fancy, consistency is thrown to the winds, and sharpened leading-notes and their kind are introduced passim, it is only now and then that such and such a piece can be genuinely said to be in such and such a mode. Beethoven's "Heiliger Dankgesang in der lydischen Tonart" of the op. 132 string quartett really establishes F as the final, and excludes B flat from the whole score; but the Lydian is an easy case, and the exactitude here was designed.

Smart, Sir George, Leaves from his Journal. By H. Bertram Cox and C. L. E. Cox. London, Longmans, 1908. pp. 355, demy 8vo. 10/6. See Notizen, London.

Wagner-Kalender 1908, aus Anlaß d. 25. Todestages Richard Wagner's 13. II. 1883—13. II. 1908 hrsgeg. v. Mart. Krause. Gr. 8°. 106 S. m. Abbildgn. u. Fksms. Charlottenburg, Virgil-Verlag. *M* 1,—.

Weinberger, Karl Frdr., Handbuch f. den Unterricht in d. Harmonielehre. Mit vielen Übungsbeispielen unter besond. Berücksicht. d. prakt. Orgelspiels f. Lehrerbildungsanstalt. bearb. 1. Abteilg.: Lehrstoff der Präparandenschulen, 4. Aufl. Gr. 8°. XIII, 234 S. München, C. H. Beck. 1908. *M* 3;60.

Weingartner, Fel., On the performance of Beethoven's symphonies. Translated from the Germany by J. Crosland. Leipzig, Breitkopf & Härtel. *M* 5,—.

Wohlfahrt, Heinr., Katechismus der Harmonielehre. Leichtfaßl. Anleitg. zum Selbstunterricht. 4. Aufl. Kl. 8°. IV, 56 S. Leipzig, C. Merseburger, 1908. *M* —,90.

Zeitschriftenschau[1]).

Zusammengestellt von **Carl Ettler.**

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift IX, Heft 1, S. 47 u. Heft 2, S. 91.

Neue Zeitschriften.

GdM Il giornale dei musicisti. Rivista di storia e di critica musicale. Milano.
KM Die Kirchenmusik. Zugleich Mitteilungen des Diözesan-Cäcilienvereins Paderborn. Paderborn, Junfermann'sche Buchhandlung.

Anonym. Moderne Massenmusik, L 31, 6f. — Zur Tantiemenfrage, DMDZ 10, 3. — Georges Bizet, DMDZ 10, 2. — Zur Einführung des musikalischen Teils der neuen Agende, K 19, 1. — Zur sächsischen Agende. Si 33, 1. — Shaw und Wagner, DMDZ 10, 2. — Chopin's Journal, NMR 7, 74. — The year 1907, MMR 38, 445. — A new storehouse for teachers, MMR 38, 445. — Jubilar Max Bruch, S 66, 1. — Etwas von Paganini, NMZ 29, 7. — Vor 40 Jahren. (Ein Artikel: Der Wert des Chorals Franz Witt's aus dem 1. Jahrgang der Musica sacra), MS 41, 1. — Mischa Elman, MT 49, 779. — Zur Frage der Neubelebung d. Schulsingechöre u. Kantoreien, KL 31, 1.

A., O. I primordi dell' opera italiana a Parigi; la »Serva Padrona« di Pergolese, GDM 1, 12.

1) Für diese Rubrik bestimmte Zusendungen sind direkt an die Adresse des Bearbeiters der Zeitschriftenschau: Herrn Carl Ettler, Leipzig, Floßplatz 26 zu richten.

Digitized by Google

Altenburg, W. Neue Fortschritte im Klarinettenbau, ZfI 28, 11.
Andro, L. Kleine Studien zur Operndarstellung, AMZ 35, 3.
Anthes, Ed. Musikalisches aus dem griechischen Orient, DMDZ 10, 2f.
Ar . . . ., H. de. »Moloch«. Tragedia in 3 atti di E. Gerhäuser, musica di M. Schilling, GDM 1, 3/4.
Aubry, P. Iter Hispanicum. IV. Notes sur le chant mozarabe. V. Folk-lore musical d'Espagne, SIMG 9, 2.
Bachmann, Franz. Der Liedertafelstil in der Kirchenmusik, Si 33, 1.
Bachmann, Alberto. L'œuvre de Paganini, SIM 4, 1.
Bahr, H. Musik, Wiener Zeitschrift für Musik, 1, 1.
Barth, Th. Zur Diskussion über den vierstimmigen Kirchengesang, SMZ 47, 35.
Batka, R. Hausmusik. DMDZ 10, 1.
— Anton Dvorak, Neue Revue, Berlin, 2. Dezemberheft 1907.
Becquer, G. A. Meister Perez, der Organist, Hochland, München, 5, 3.
Bekker, P. Aus Hans von Bülow's Meininger Zeit, AMZ 35, 1.
— Max Bruch, NMZ 29, 7.
Bertier, Chr. de. «Ariane et Barbebleue». La nuova opera di Paul Dukas, GDM 1907, Nr. 2.
— Il lago degli Alni, di Henri Maréchal, GDM 1, 11.
— »Prometeo«, di G. G. Fauré, GDM 1, 12.
Bömer. Eine Vagantenliedersammlung d. 14. Jahrh. in Hadringen, Zeitschrift für deutsches Altertum u. deutsche Literatur, Berlin, 49, 2/3.
Bonvin, L. Byzantinische Herkunft der Neumenschrift der lateinischen Kirche, MS 41, 1f.
Boutarel, A. Massenet par M. Louis Schneider (Bespr.), M 73, 52.
— Un legs musical au Musée du Louvre: Portraits historiques de la collection Marmontel, M 73, 51.
Bouyer, R. L'auteur reflété dans son œuvre, M 74, 2.
Brenet, M. Morceaux choisis, GM 54, 1.
Bürger, I. M. Die Böhmflöte, DMMZ 30, 1.
Burkhardt, M. Max Bruch. Zu seinem 70. Geburtstage, AMZ 35, 1.
Cabot y Rovira. Na Dolors Millet y Vilà, RMC 4, 47.
Calvocoressi. Boris Godannow SIM 4, 1.
Cebrian, A. Der Gesangsunterricht an höheren Knabenschulen und seine Bedeutung für die allgemeine Bildung, MSS 2, 10.
Chop, M. Max Bruch. Zum 70. Geburtstage des Tonmeisters, DMDZ 10, 3.
Chop, M. Neue Wagner-Literatur, NMMZ 14, 51.
Clay, F. The origin of the Aesthetic Emotion. SIMG 9, 2.
Closson, E. Les bases physiologiques de la technique du piano. A propos d'un ouvrage récent (R. Breithaupt: La Technique naturelle du piano), GM 53, 50f.
Collet, H. Gabriel Fauré. RMC 4, 45.
Conrad, W. Der ästhetische Gegenstand. Eine phänomenalogische Studie, Zeitsch. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissenschaft Bd. III, 1. Heft.
Conze, I. Beethoven als Romantiker, AMZ 35, 3.
Curzon, H. de. Iphigénie en Aulide à l'Opéra-Comique de Paris, GM 53, 51.
Dauphin, L. Regards en arrière: I. Ferdinand Poise, M 73, 50. II. Un joli Noël, M 74, 2.
Dauriac, L. Un problème d'estétique Wagnerienne, SIM 4, 1.
Dent, E. J. Jacopo Calascione and the band of Venice. MMR 38, 445.
dt. Das Volksliederbuch für Männerchor (Bespr.), CEK 22, 1.
Ecorcheville, J. Un mariage grégorien, SIM 4, 1.
Eggert-Windegg, W. Gitarre u. Volkslied, Der Kompaß. Stuttgart. 4, 2.
Eisenmann, A. Mozart's VII. Violinkonzert. Für oder Wider? NMZ 29, 7.
Erckmann, F. Altenglische Volkslieder und Balladen, MWB 39, 2f.
Ertel, P. Das Jubiläum des Philharmonischen Chores zu Berlin, NMZ 29, 7.
F., L. Welche Aussichten hat eine Musiklehrerin für ihr Alter? NMZ 29, 6.
Faist, A. Kirchenmusikalischer Instruktionskurs in Graz, GR 6, 11.
Foerster, J. B. Wilhelm Hesch, Wiener Zeitschrift für Musik 1, 1.
Gauthier-Villars, H. Georges Bizet par Adolf Weissmann, GM 53, 52.
Geißler, F. A. Die Sehnsucht nach den Vierteltönen, NMZ 29, 7.
Grieg, E. Letters, NMR 7, 74.
Hale, Ph. Music in Boston, NMR 7, 74.
Hamann, E. Max Mikorey †, MWB 39, 2.
Haydée. Per una serenata, GDM 1, 3/4.
Heinrich, Fr. Phonetik und Lautphysiologie in ihrem Verhältnisse zur Gesanglehre, MSS 2, 10f.
Helm, Theodor, jun. Anton Bruckner, Neunte Sinfonie (in D moll, dreisätzig), Erläuterung, NMZ 29, 6.
Herdieckerhoff, R. Ein altniederländisches Volkslied in katholischer Prägung (Wir treten zum Beten), MSfG 13, 1.
Hildebrandt. Über eine Aufführung Dalcroze'scher Reigen und Geberdenlieder, Körper und Geist, Leipzig, 16, 15/16.

Hnilička, A. Georg Benda, Nasě Doba, Prag, 1907, Nr. 7—11.
Holzbock, A. Cosima Wagner. Zu ihrem 70. Geburtstage, DMDZ 10, 1.
Hövker, Rob. Eine tonpsycholog. Studie über »Kommt ein Vogel geflogen«, Sti 2, 4 ff,
Indy, Vincent d'. De l'interprétation des œuvres de Gluck, GM 54, 1.
Jenensis. Offenbach redivivus, DMDZ 9, 52.
Johandl, R. Zukunftsmusik in d. Kirche, MLB 4, 12.
K., O. Max Schillings — Stuttgarter Hofkapellmeister, NMZ 29, 6.
Karpath, L. Ein Wintermärchen, Oper in 3 Akten von Karl Goldmark (Bespr. der Uraufführung im Wiener Hofoperntheater am 2. Jan. 1908), S 66, 2.
Keller, O. Aus den ersten Anfängen des Konzertlebens. Historische Skizze, MRu 4, 5/6.
Kilburn, N. The recent London »Promenades«, ZIMG 9, 4.
Kleffel, A. Max Bruch, KL 31, 2.
— Max Bruch, HKT 12, 5.
Klose, Fr. Über musikalische Erziehung (offener Brief an Paul Marsop) Mk 7, 7.
Kohut, A. Ein berühmter Bassist (Luigi Lablache), NMP 16, 23.
Konrath, T. Pfitzner als Dirigent der Pastorale von Beethoven (aus dem Tagebuche eines Orchestermusikers), NMZ 29, 7.
Küffner. F. Wiedermann, Notentafeln m. Übungen für den Schulgesangunterricht, MSS 2, 10.
Laloy, L. Le budget de la musique en 1908, SIM 4, 1.
Langloys, Y. Une Classe de chant platonicienne, TSG 13, 12f.
Lehár, Fr. Mein Werdegang, SMZ 48, 2.
Leichtentritt, H. Hermann Kretzschmar's 60. Geburtstag, S 66, 3.
Lenoël-Zévort, A. De l'adaption musicale, SIM 4, 1.
Leßmann, O. Don Quijote, der sinnreiche Ritter von La Mancha von Anton Beer-Walbrunn (Bespr. der Uraufführung am 1. Jan. 1908 im Münchener Hoftheater), AMZ 35, 2.
Liepe, E. Einheitliche Gesangskunst von Franz Zimmermann (Bespr.), AMZ 35, 1.
Louis, R. Friedrich Klose, Mk 7, 7.
Ludwig, R. Angelo Neumann, Nord und Süd, Breslau, Dezember 1907.
Lussy, M. De l'accent esthétique, VM 1, 9.
M., J. Ernst Biernath; Die Gitarre seit dem 3. Jahrtausend vor Christus. Eine musik- und kulturgeschichtliche Darstellung m. genauer Quellenang. (Bespr.), LZ 58, 51/52.
Manén, J. Lletres a un amic I, RMC 4, 47.
Manén, J. Joseph Joachim, RMC 4, 45.
Mangeot, A. La question des violons, MM 19, 24.
— Iphigénie en Aulide, ibid.
Mantuani, J. Nachtridentinische kirchenmusikalische Literatur, GR 6, 11f.
Marsop, P. Nicht schelten, helfen! Einige Neujahrsbetrachtungen, Mk 7, 7.
Mauke, W. Richard Wagner in der Karikatur, NMP 16, 23.
Mell, M. Die Philosophie der Musik. Porträt des Pythagoras, Wiener Zeitschrift für Musik 1, 1.
Mennicke, C. Max Reger als Retter in der Not! MWB 39, 1.
Mojsisovics, R. von. Vorschläge, den theoretischen Unterricht auf einheitlicher Grundlage aufzubauen. (Ein Beitrag zur modernen Pädagogik), KL 31, 2f.
Moos, P. Eine populäre Musikästhetik, SIMG 9, 2.
Mooser, R. A. Lettre de Russie, VM 1, 9.
Morel, H. Karl Hermann und seine Lehre der Stimmbildung, Sti 2, 4.
Müller, H. Mittelalterliche Musiktraktate, KM 9, 1.
Müller, H. v. E. T. A. Hoffmann als Musikschriftsteller für Breitkopf & Härtel 1809—1819, SMH 5, 1.
— Hoffmann kontra Spontini, Mk 7, 6.
Nef, K. Kunstlied und Volkslied, ZIMG 9, 4.
Neitzel, O. Solea, Oper in 5 Bildern und 4 Akten von Isidore de Lara (Bespr. d. Urauff. im Kölner Opernhaus, 19. Dez. 1907), S 66, 1.
Neumann, A. Militärmusik oder Zivilmusik? MLB 4, 12.
Neumann-Hofer, O. Richard Wagner in d. Karikatur, Das nationale Deutschland, Berlin, 1907 Heft 5.
Niecks, Fr. The difficulties of the young music teacher. MMR 38, 445.
Niemann, W. J. S. Bach's Klaviermusik, RMZ 8, 51/52.
— Eugen d'Albert's Bach-Ausgaben (2- u. 3stimmige Inventionen. Das Wohltemperierte Klavier), NMZ 29, 6.
Noatzsch, R. Die Erziehung des Publikums zum selbständigen Genießen musikalischer Kunstwerke, MSS 2, 10f.
Norlind, Th. Vor 1700 gedruckte Musikalien in den schwedischen Bibliotheken, SIMG 9, 2.
O., C. v. Het 25 jarig bestaan van het »Philharmonische Chor« te Berlijn, WrM 15, 1.
Overmann, A. Ein unbekanntes Bildnis Johann Sebastian Bach's? Mk 7, 6.
Pasini, F. Abbozzo d'una filosofia per la storia musicale della Grecia, GDM 1, 11.
Perinello, C. Casella, GDM 1907, Nr. 2.

Digitized by Google

Pfitzner, H. Zur Grundfrage der Operndichtung, SMH 5, 1 f.
— Offener Brief, Mk 7, 7.
Pfordten, H. Frh. v. d. Wie singt man Hugo Wolf? Sti 2, 4 ff.
Philipp, R. »Tragaldabas« von Eugen d'Albert (Bespr. der Uraufführung im Hamburger Stadttheater, Dezemb. 1907), NMZ 29, 7.
Pidoux, A. Deux motets grégoriens modernes. TSG 13, 12.
Piovano, F. Un opéra inconnu de Gluck, SIMG 9, 2.
Pizzetti, I. Verso le sorgenti. La musica dei greci, GDM 1907, Nr. 1 f.
Pougin, A. Bilan musical de 1907, M 74, 1.
Preiß, C. Meyerbeer-Bibliographie, MLB 4, 12.
Prelinger, Fr. Brahms' Briefwechsel, III und IV (Bespr.), S 66, 1.
Ramrath, K. Aus dem Schi-King. 18 Lieder von Sekles, op. 15 (Bespr.), RMZ 9, 1.
Reisert, K. Ein Schülerabend Robert Kothe's, MSS 2, 10, Augsburger Postztg., 27. Nov. 1907.
Reuss, E. Der Bayreuther Nachrichtendienst, MWB 39, 3.
Riemann, H. Der strophische Bau der Tractus-Melodien, SIMG 9, 2.
Roner, A. R. M. Breithaupt: Die natürliche Klaviertechnik« (Bespr.), SMZ 47, 36.
Rösch, Friedrich. Die Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht und ihr Einfluß auf das Musikleben der Gegenwart, AMZ 35, 2.
Rué, M. Vuit dies a Parramon, RMC 4, 45 f.
Sani, A. La Nave rossa, opera di A. Seppilli, GDM 1, 11.
Scheumann, A. R. Major Einbeck, der Organisator der Militär-Kirchenchöre unter Friedrich Wilhelm III. und des Königlichen Hof- und Domchores zu Berlin, Mk 7, 6.
Scheumann, R. Kleine Ursachen — große Wirkung. Ein Erinnerungsblatt aus der Geschichte der Regiments-Sängerchöre in Preußen, SH 47, 52.
Schiffler, H. Der Leumund des Männergesangs in der Gegenwart, SH 48, 1.
Schikowski, J. Richard Wagner in der Karikatur, Leipziger Volkszeitung, 1907, Nr. 301.
Schmitz, E. Hans Pfitzner, Mk. 7, 7.
Schünemann, G. Zu Kretzschmar's 60. Geburtstag, AMZ 35, 3.
Schwers, P. Die Eröffnung des neuen Hoftheaters in Weimar, AMZ 35, 3.
Segnitz, E. La Mara (Marie Lipsius), NMZ 29, 7.
Sigl, M. Eine Choral-Neunotation, GR 6, 11.
Smend, J. Verständigung d. Konfessionen auf kirchenmusikalischem Gebiet. Bemerkungen zu Thibaut's »Reinheit der Tonkunst« in neuer Gestalt, MSfG 13, 1.
Spanuth, A. Does Germany sing? (Aus den Signalen), NMR 7, 74.
— Zukunftsmusik? S 65, 68.
— Das Musikjahr 1907, S 66, 1.
— Lilli Lehmann's Antwort (ob Deutschland »singe«), S 66, 2.
— Das neue Hoftheater in Weimar, S 66, 3.
Speyer, E. Gasparo Spontini (1774—1851). Lettres inédites, GM 54, 2.
Spitta, Fr. Die Melodie »Herrlich tut mich verlangen« in J. S. Bach's Weihnachtsoratorium, MSfG 13, 1.
— Herzog Albrecht von Preußen als geistlicher Liederdichter (I), MSfG 13, 1.
Stein, Bruno. E. Grieg u. seine Bedeutung für die Musik, insbesondere für den Gesang, Sti 2, 4.
Steinitzer, M. Annus confusionis. Eine Erwiderung, Mk. 7, 7.
Storck, K. Zum 25jährigen Bestehen d. Berliner Philharmonischen Chores, KL 31, 1.
Stradal, A. Emil Sauer als Komponist MWB 39, 1.
-t- Zu Hermann Kretzschmar's 60. Geburtstag, Leipziger Volkszeitung, 1908, Nr. 14.
Thomann, R. Der Männerchor Zürich, SMZ 48, 1 f.
Tiersot, J. Prométhée de M. Gabriel Fauré. (Bespr. der Erstaufführung), M 73, 49.
— Soixante ans de la vie de Gluck, M 73, 52 f.
Tischer, G. Vorwärts, nicht rückwärts, RMZ 9, 1.
— Max Bruch, ibid.
d'Udine, J. La musique d. syllabes, SIM 4, 1.
V., F. Il centenario della »Vestale« di Spontini, GDM 1, 11.
Veis, J. Eine einfache Kehlkopfmassage, Sti 2, 4.
Vianna da Motta, J. Zur Reform der Klaviertechnik, KL 31, 1.
Vogel, G. Eine deutsche Gesangsaussprache, Sti 2, 4 f.
W., O. Ernest Bloch, VM 1, 9.
Wagner, P. Über Choralrhythmus, ZIMG 9, 4.
Wahl, E. Don Quijote. Musikalische Tragödie in 3 Akten von Georg Fuchs und Anton Beer-Walbrunn. (Bespr. der Urauff. im Kgl. Hoftheater München am 1. Jan.), S 66, 2.
Weigl, Br. Gust. Mahler's Lyrik, RMZ 9, 2.
Wetzel, H. R. Mayrhofer, Psychologie des Klanges. (Ausf. Bespr.), Zeitschr. f. Ästh. u. allg. Kunstwissenschaft Bd. III, 1. Heft.

Digitized by Google

Wiedemann, F. Begleitwort zu den 44 Notentafeln mit Übungen für den Schulgesangunterricht, MSS 2, 10.
Wustmann, R. Zwei Messiasprobleme, ZIMG 9, 4.
Zampieri, G. Di Giovanni Mouton e Adriano Willaert. Note e appunti per la storia della »Scuola veneziana«, GDM 1, 3/4f.

Buchhändler-Kataloge.

Breitkopf & Härtel, Leipzig. Musik-Verlagsbericht 1907. Alphabetisch geordnet. Nach Gruppen geordnet.
R. Kaufmann, Stuttgart, Antiquariat. Anzeiger 109. Bücher aus verschiedenen Wissenschaften. Städteansichten. Kunstblätter.
M. Ölsner, Leipzig, Neumarkt 36. Musik-Antiquariatskatalog 43.
Reeves' Catologue of music and musical literature. Part. 9. 1908. London WC. St Giles, High-St.
K. T. Völcker, Frankfurt a. M., Römerberg 3. Katalog Nr. 261. Biographien, Geschichte der Wissenschaften und Künste, Literaturgeschichte, Bücherwesen.

Berichtigung. In der Besprechung von John Meier's »Kunstlieder im Volksmunde« in Heft 4 sind die durch unerklärliches Druckversehen hineingeratenen Worte »und Gerdes« S. 154 Zeile 5 von oben zu eliminieren; ferner lies S. 153 Zeile 5 von unten »Forster« statt »Förster«.

Auf die Replik J. Tiersot's (s. S. 144) sendet uns J.-G. Prod'homme folgende kurze Erklärung, die wir unter seiner Verantwortung hier folgen lassen. D. Red.

Mon cher Collège.

Je viens de lire la Replik de M. Tiersot.

Sur des questions de fait, on ne discute pas. Les Berlioziens apprécieront, et je suis sûr d'avance de leur jugement.

Veuillez vous rappeler d'ailleurs, que les polémiques engagées successivement par M. T., avec MM. Haberl, Constant Pierre, Ritz, Boschot et Charles Malherbe tournèrent à sa confusion.

Mes critiques furent impartiales, exactes et bienveillantes; j'aurais pu aisément en augmenter le nombre. Je les maintiens donc absolument.

Je vous prie, mon cher Collègue, d'excuser cette réponse, et de croire à mes meilleurs sentiments.

Paris, 26 décembre 1907. **J.-G. Prod'homme.**

Herr Dr. H. Goldschmidt ersucht uns, folgende Berichtigung aufzunehmen. Wir tun dies gern, obgleich der Gegenstand der Berichtigung auch in Goldschmidt's eben erschienener »Lehre von der vokalen Ornamentik« ausführlich behandelt und bei Besprechung des Werkes zur Sprache kommen wird. Die Redaktion.

In meiner Besprechung des Klavierauszugs von Händel's Messias (S. 18 d. Ztsch.) von Chrysander-Seiffert habe ich einen Irrtum zu berichtigen. Ich hatte dort Seiffert's Beweisführung, daß die von ihm mitgeteilten Aussetzungen des Gesangspartes der Einzelgesänge des Messias dem Sängerkreis Händel's entstammen, und von dem Meister gebilligte seien, als überzeugend anerkannt. Heute, nach genauerer Prüfung, muß ich sie als hinfällig bezeichnen, wenigstens soweit sie die der Lennard'schen Sammlung des Fitzwilliam Museum zu Cambridge betrifft. Seiffert war davon ausgegangen, daß die Zusätze von Händel's Kopisten Schmidt Hand herrühren. Das ist aber nicht der Fall. Mr. Mann, der Oberbibliothekar genannter Bibliothek hatte mir bereits mitgeteilt, daß sie von einer andern Hand als der des Schmidt, nachträglich hinzugefügt seien. Die mir zugegangenen photographischen Reproduktionen einer Anzahl von Stellen aus dieser Sammlung lassen sofort erkennen, daß Mr. Mann recht hat, daß also die mit Bleistift eingetragenen Zusätze nicht Schmidt's Handschrift aufweisen, sondern eine an-

Digitized by Google

dere, die aber auf die späteren Dezennien des 18. Jahrhunderts hinweist. Seiffert's Beweisführung ist damit hinfällig geworden. Authentische Bedeutung in dem Sinne, daß sie in Händel's Konzertpraxis gebraucht wurden, haben diese Verzierungen nicht. Ausführlicher über diesen Gegenstand habe ich mich im Nachtrage meines eben erschienenen Buches »Die Lehre von der vokalen Ornamentik« geäußert, wo auch eine Anzahl von Aussetzungen aus der Lennard'schen Kollektion mitgeteilt und gewürdigt wird. **Hugo Goldschmidt.**

Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft".

Ortsgruppen.

Kopenhagen.

Am 8. Januar fand eine Versammlung unserer Ortsgruppe statt. Der Vorsitzende Professor Hammerich gab einen Überblick über die Arbeit der dänischen Sektion seit ihrer Stiftung. Darauf sprach Professor für isländische Sprachen, Dr. Finnur Jonsson über das Thema: »Das Harfenspiel im nordischen Altertum«. Der Vortragende gab eine eingehende Analyse der betreffenden historischen Quellen, und zwar einer großen Anzahl Zitate aus den Eddagesängen, den Heldenliedern, der Skaldendichtung und den Sagen. Diese altnordischen Überlieferungen zeigen, daß die Harfe seit ältester Zeit im Norden bekannt gewesen ist, obgleich sie hier nicht die große Verbreitung wie bei den Angelsachsen aufweist; sie wird häufig in den genannten Quellenschriften erwähnt, und im allgemeinen wird dem Harfenspiel eine überirdische Kraft zuerkannt, was namentlich durch viele interessante Beispiele aus der Sagenliteratur beleuchtet wird. Man darf annehmen, daß die nordischen Skalden nie die Harfe verwendeten, wenn sie ihre »Kvad« vortrugen — was schon früher von Frl. H. Panum angeführt worden ist. Die historischen Quellen erwähnen nämlich nie von Harfenspiel begleitete Skaldenpoesie; auch besitzt Brage, der Gott des Gesanges, keine Harfe. Übrigens darf man nicht vom »Gesange« der Skalden sprechen, indem sie ihre Kvad rezitierten, nicht sangen. Die betreffs dieser Frage sehr verbreiteten irrigen Begriffe sind Phantasiegebilde der Dichter und der bildenden Künstler der romantischen Schule.

Der Vortrag wurde durch Lichtbilder — norwegische Kirchenportale (die Sigurdsage) — illustriert, und alte Instrumente — eine altdeutsche »Rotta« und eine mittelalterliche Harfe — hatte das musikhistorische Museum zur Verfügung gestellt.

Der Vorsitzende sprach seinen Dank für die schönen und ergebnisreichen Untersuchungen des Prof. Finnur Jonsson aus und bemerkte folgendes: Vorläufig müssen wir also hier im Norden von der Verbindung der Harfe mit der Skaldenschaft absehen. Es wäre doch schwierig sich zu denken, daß die Musik in dieser Beziehung ganz ausgeschlossen wäre, namentlich da die Verbindung mit irischer und angelsächsischer Kultur, wo das Harfenspiel bekanntlich florierte, sehr intim war. Man könnte sich eine instrumentale Begleitung zur Rezitation der Skalden denken, eine Begleitung, die nicht vom Skalden selbst, sondern, wie bei den Troubadouren, von einem untergeordneten Spielmannsgehilfen ausgeführt wurde. Doch alles dies sind Hypothesen. Das Gewisse ist, daß die nordischen Skalden selbst nichts mit dem Harfenspiel zu tun hatten. **Hjalmar Thuren.**

Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis.

Am 23. Dez. 1907 fand in Amsterdam eine Versammlung statt, die den Vorstand in folgender Zusammensetzung neu wählte: D. F. Scheurleer, erster Vorsitzender, Haag, Dan. de Lange, zweiter Vorsitzender, Amsterdam, Dr. E. D. Pÿzel, Sekretär, Amsterdam, Mr. E. van Hall, Schatzmeister, Amsterdam, J. W. Enschedé, Bibliothekar, Amsterdam, E. W. Moes, Redakteur der Tijdschrift, Amsterdam. Als Beisitzer wurden die Herren Ant. Averkamp, Fl. van Duyse, S. van Milligen, Jul. Röntgen, Prof. Dr. M. Seiffert wiedergewählt.

Digitized by Google

Die Adresse des Sekretärs ist: Dr. E. D. Pÿzel, Roewer Visscherstraat 38, Amsterdam.

Paris.

La séance du 8 décembre, qui a eu lieu à la Bibliothèque Nationale, sous la présidence de M. Poirée, président, était entièrement consacrée aux Couperin. Après les communications de M. A. Pirro sur François Couperin, sieur de Crouilly; de M. J. Ecorcheville, sur l'iconographie des Couperin; et de M. Ch. Bouvet, sur les œuvres des Couperin, M. Bouvet a dirigé une audition d'œuvres de François-Gervais, François, Louis, Armand-Louis, et François Couperin, sieur de Crouilly, avec le concours de Mmes. Jane Arger, Marie Lasne, MM. J. Jemain, Graverand et G. Blanquart. Le Sécrétaire: **J. G. Prod'homme.**

Warschau.

Der Ausschuß arbeitet gemeinschaftlich an einem Material zum: »Lexikon der polnischen Musik« und wird sich künftighin mit einer Monographie von H. Moniuszko beschäftigen. Für diese Saison wurden fünf öffentliche Vorträge annonciert. Der erste »Über alte polnische Tänze« (auch im Ausland gedruckt) wurde vom Unterzeichneten im Dezember mit Beispielen gehalten. Der nächste Vortrag findet am 29. Januar statt und wird von Prof. Domaniewski gehalten: »Über neueste Klaviertechnik und Pädagogik (speciell auch über Breithaupt's Buch). **H. Opieński.**

Umfrage.

Unterzeichneter bittet hierdurch, um eine biographisch-kritische Arbeit über Muzio Clementi (1752—1832) möglichst vollständig zu gestalten, sämtliche Privatpersonen, Bibliotheken usw., die im Besitze von Briefen, Manuskripten u. a. m. sind, ihn davon in Kenntnis setzen zu wollen.

Januar 1908. **Max Unger**, Bromberg i. Posen, Danzigerstraße 58.

Neue Mitglieder.

Mr. **T. Casson**, London, 24 Hotham Road (Putney).
Lady **Mary Forbes Trefusis**, Devoran, Cornwall, Porthgwidden.
Prof. **Geo C. Gow**, Poughkeepsie, N. Y., College Ave.
Cyrus Graner, Musikdirektor und Organist, Elfsjö (Schweden).
Gustaf Hagg, Prof. am Kgl. Konservatorium, Stockholm, Kungsgatan 28.
Mathieu S. Mavrogordato, Directeur de la Banque d'Escompte de St. Pétersbourg, Rostoff s/Don, (Russie Meridionale).
Dr. **H. C. Perrin**, Canterbury, The Precincts.
Madame **Marie Reymond**, Newcastle, Staffs.
Oscar Sandberg, Musikdirektor und Kantor, Stockholm, Frederiksgatan 3.
Edgar Taussig, Dejvic, 220 Bubenč.
Patrik Vretblad, Musikdirektor und Organist, Stockholm, Grefgatan 25.

Änderungen der Mitglieder-Liste.

A. de Bertha, Paris, jetzt 236 Faubourg St. Honoré.
Percy C. Buck, jetzt Giggleswick, Settle.
Louis Fleury, Paris, jetzt 13 Rue de Siam.
Marcel Herwegh, Paris, jetzt Quai d'Orsay.

Ausgegeben Anfang Februar 1908.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Gautzsch b. Leipzig, Ötzscherstr. 100N.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36/38.

[International Musical Journal, IXth Year.]

English Sheet.

March 1908.

English Matter in February and March Journals.

Counterpoint teaching, 108, 169, 171, 189
Day's "system" of harmony, 114, 189
Diatonicism essential, 190
Harmony teaching, 108, 171, 189
Keyboard origin, 190
Madrigals and their singing, 194, 199
"Modal" music and madrigals 194, 200
Oriana, 199
Romanian signs, 199
"Roots" in Harmony, 113, 114, 189
Six-fours and strict counterpoint, 191
Smart, Sir George, 195, 200
Brahms, recollections of, 227
Composers old and young, 220
Conducting, elasticity in, 218
Cowen's new cantata, 221
Evans's "Coming of Arthur", 220
Harty's cantata, 221
Knighthood, musical, 221
Pitch and time outlines, 224, 226
Rhythm in music, 224, 226
Temperament in conducting, 219

English Books reviewed in Ditto.

Scott's Madrigal-singing 199; *Glynn's* Rhythm in music 226; *Henschel's* Brahms 227.

Abstract Notes on German &c. Matter in Ditto.

(VIII, p. 219, March 1907.) *Prize.* The Dutch Musical Association offers a prize of about £ 13 for a Dutch technical vocabulary of organ-building, correlated to German, English and French terms; before 1 May 1909. Information from Mynheer J. W. Enschedé, 88 Heerengracht, Amsterdam.

(IX, p. 167.) *Musical works by women.* Mary Wurm, 49 Schiffsgraben, Hanover, makes a dictionary of these, and will welcome contributions.

(Page 207.) *Next Year's Congress.* The Vienna Committee provisionally suggest certain main heads under which papers (hereby invited to be read in person or sent) may range. Among such are:—Mode of performing old music at present day, Independence of music in the opera-art, Outfit of the music-critic, Organ-building reform, Just intonation and the future of music. But subjects may be taken outside the main-heads suggested. Papers can be in either English, French or German. Enquiries will be attended to by Messrs. Breitkopf and Härtel, 54 Great Marlborough Street, London, W.

(Page 216.) *Hieronymus Praetorius.* Surname, mediaeval Latinization for Schultz ("town-mayor"); praetor was used in this sense even in Cicero's De lege agrariâ. Hieronymus (1560—1629) organist of Hamburg, and one of the last great writers of polyphonic a capella music. Different family to the more celebrated Michael (1571—1621), of Wolfenbüttel, author of "Syntagma Musicum". Select works of Hieronymus now in vol. XXIII of "Memorials of German Music" (VII, 306b, May 1906); general editor R. von Liliencron, Schleswig; volume editor Hugo Leichtentritt, 25a Winterfeldtstrasse, Berlin.

Digitized by Google

(Page 217.) *Music in Rome.* The new opera "Jorio's Daughter" by Baron Franchetti (b. 1860, called by admirers "the Meyerbeer of Italy"; after D'Annunzio's drama, is described as largely based on folk-songs from the Abruzzi. The latter are highest part (exceeding 10,000 feet) of the Central Appennines, due east of Rome, the home of Rome's old enemies the Sabines and Samnites. — Reporter (Friedrich Spiro, Via di villa Patrizi, Villino Assia, Rome) describes postponement of popular-concert scheme, and says that failing a miracle musical Rome will soon revert to what it was for centuries, an empty ruin.

(Page 225.) *Moxart's "Coronation" mass.* Title of this (1779) hitherto a puzzle, because nobody then crowned. Discovered by J. F. Engl of Salzburg, from chronicle of a Benedictine monastery, to relate to the quinquennial celebration on the 5th Sunday after Whitsun of a votive offering of a crown made to the Virgin originally in 1744, during the great war in which England helped Maria Teresa against her rivals.

(Page 226). *German Theatre-Programme Book.* See VII, 128a, Dec. 1905. Franz Lehar's "Merry Widow" in year 1906—7 broke all records with 2738 performances within Germany.

(Page 228.) *Wagner's Leitmotives.* Second year of new Wagner Annual, issued by L. Frankenstein (see IX, 52a, 80, Nov. 1907). Guido Adler had traced antecedents of Wagner's leitmotives, article-writer R. Sternfeld says W. was independent of them, reviewer A. Heuss defends former.

(Page 231.) *New complete Haydn edition.* Haydn, Mozart, Beethoven are the names of the three great composers who founded, developed, and perfected the forms in which for over a century all important instrumental works were written. Haydn is in one sense the most striking of the three, for though he frankly acknowledged his indebtedness to Emanuel Bach, he was practically the founder of the symphony and the quartet; and for this, the long and quiet life he led at Esterház and the constant opportunities he had of hearing his works, were of immense advantage. His art-work is therefore not only of great interest, owing to its skill and spontaneity, but also of the highest importance. Yet much of it remains to this day unknown; moreover many works have been falsely attributed to him.

More than a hundred years ago the Breitkopf and Härtel firm obtained from the composer himself the right to publish a collection of his works which duly appeared in twelve volumes, and more than twenty years ago they began to prepare for a complete critical edition so as to do for Haydn what they had done for Mozart and Beethoven. The difficulties to be overcome have been great, but there has been secured the cooperation of men distinguished both for knowledge and enthusiasm. The general dircctors of the publication in the German Empire and in Austria are as follows: — Guido Adler (Vienna), Hermann Kretzschmar (Berlin), Eusebius Mandyczewski (Vienna) and Max Seiffert (Berlin). Special attention to autographs is to be paid by: — Albert Kopfermann, the

Digitized by Google

director of the Musical Section of the Royal Library in Berlin, Charles Malherbe, Librarian of the Paris Opera, and William Barclay Squire, of the British Museum, London. The following have undertaken the, edition of special series:—Max Friedlander and Carl Krebs (Berlin), Erwin Luntz, Lothar Herbert Berger, Robert Hirschfeld, Robert Fuchs Ignaz Brüll, Richard Heuberge and Carl Luze (Vienna), Felix Weingartner (Berlin, Munich), Arnold Schering (Leipzig), and Ernst Naumann (Jena). The Royal Library at Berlin, the Royal Library and the Gesellschaft der Musikfreunde at Vienna, Prince Nicolaus Esterházy, and other owners of valuable autographs have already placed such at disposal. The edition will consist of about eighty volumes, which, it is hoped, will be completed within ten to to twelve years. The orchestral works will occupy about 30 volumes; chamber works (strings and wind) about 15; while of 30 volumes of vocal music, one half will be devoted to secular, the other to sacred compositions. The price of the complete edition will be about £ 60— i. e. £ 5— per annum. The first volume has here appeared. The Emperors Wilhelm II and Franz Josef, the Archduchess Maria Theresia, and the Archdukes Friedrich and Eugen have already become subscribers; also, and for a number of copies, the Prussian and Austrian Ministers of Public worship, and the Vienna Municipal Council.

Musicians, of whatever nationality, who take serious interest in the art should welcome this undertaking. It was through his connection with England that Haydn's fame, already great, reached its highest point. It was here that his great works, the 12 "London" Symphonies, were produced, and under his own direction. The composer paid two visits to England. The first was in 1791, in which year the University of Oxford conferred on him the honorary degree of Doctor of Music; the second in 1794 was of longer duration. With regard to the "London" Symphonies, the autograph score of the one in E flat "Mit dem Paukenwirbel" is in the British Museum. It was presented to Cherubini by the composer at Vienna in 1806. At the commencement Haydn wrote di me giuseppe Haydn, 795; and in 1806 the veteran composer added "Padre del Celebre Cherubini", in reference no doubt to Cherubini's professed admiration for his music. Haydn's music however was known and admired in England long before he came in 1791. The programme of the first of the "Hanover Square Great Concerts" in 1783 (called the "Professional Concerts" after 1785) opened with a Haydn symphony. But already in 1781 began the correspondence between the composer and William Forster, who published many of his compositions; the first receipt for manuscripts bore the date August 22, 1781. Between 1781 and 1788 Forster is said to have published no fewer than 83 symphonies, 24 quartets, 24 solos, duets, and trios, also the "Passion of our Saviour", the cover in which the last named was sent from Austria to "Mr. Forster, Musical Instrument-Macker to the Prince of Wales, No. 346, in the Strand" having been preserved.

All public libraries and private persons, possessing Haydn autographs,

Digitized by Google

or rare first editions, are earnestly requested to communicate with Missrs. Breitkopf & Härtel, 54 Great Marlborough Street, London, W.

(Wrapper, page III.) *Leipzig Bach Monument.* A 3-day festival at Leipzig for the inauguration, 16—18 May 1908. Bach music and "Meistersinger" opera. To IMS. members festival-passes (except for opera) at 8/. instead of 12/.

Insets. Schuster & Löffler produce for first time Wagner's letters to his first wife (296 documents); other letters. Breitkopf & Härtel offer various musico-literary works (Berlioz, Bülow, Cornelius, Liszt, Schumann, Wagner, etc.)

Notices to Subscribers.

Cloth Binding Covers. These (for either Journal or Magazine and for any year) can be had on application to Messrs. Breitkopf and Härtel at 54 Great Marlborough Street, London, W., at 1/6 each.

Index. That supplied last month is to be bound with the Journal, and is for year ending September 1907.

Yearly Subscription for complete Monthly Journal, Quarterly Magazine, and General Index (about 1350 pages, 20/. The same for Journal only, 10/. Half-rates for remaining half-year. Anyone who contemplates subscription can obtain specimen copies on applying to Messrs. Breitkopf and Härtel, 54 Great Marlborough Street, London, W.

IMPORTANT NOTICE

JOSEPH HAYDN'S
COMPLETE WORKS

MONUMENTAL NEW EDITION, IN ABOUT 80 VOLUMES.

All public libraries and private persons possessing Haydn autographs, or rare first editions, are earnestly requested to communicate with us.

LONDON W. 54, Great Marlborough Street, Regent Street,
BREITKOPF & HÄRTEL

Digitized by Google

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT

Heft 6. **Neunter Jahrgang.** **1908.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 ℳ. Anzeigen 25 ₰ für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen 15 ℳ.

Mitteilung über den Wiener Kongreſs.

(Mai 1909.)

Im 3. Heft dieses Jahrganges (Dezember 1907) hat der Vorstand unserer Gesellschaft mitgeteilt, daß der nächste Kongreß gelegentlich der Zentenarfeier des Todes von Joseph Haydn in Wien abgehalten werden soll. Daselbst hat sich bereits ein Komitee gebildet, welches für die Veranstaltung Vorsorge trifft. Im Auftrag des Wiener Kongreß-ausschusses und in Vertretung des Vorsitzenden unserer Gesellschaft, Herrn Professor Dr. Hermann Kretzschmar, der zu unserm allgemeinen Bedauern durch Krankheit verhindert ist, derzeit bei den Vorbereitungen einzugreifen, habe ich die Ehre folgende Mitteilung zu machen:

Der Kongreß wird in der letzten Woche des Monats Mai vom 27., resp. 26. bis 29. stattfinden. (Der Pfingstsonntag fällt auf den 30. Mai.) Über die künstlerischen und gesellschaftlichen Veranstaltungen werden erst später Mitteilungen erfolgen. Einstweilen obliegt es, den Kongreß selbst in das richtige Geleise zu bringen. Hierbei sollen die bei den vorangegangenen Kongressen gemachten Erfahrungen verwertet werden. Auch diesmal werden allgemeine Sitzungen und Sektionsberatungen stattfinden. Vorerst soll eine Reihe von Themen vorgeschlagen werden, die zum Vortrag und zur Diskussion gelangen könnten. Erst aus der Gruppierung der gewählten Themen wird sich die Einteilung in Sektionen ergeben. In den allgemeinen Sitzungen sollen Themen von allgemeinem Interesse erörtert werden. Um nun eine Übersicht über die Wünsche, Neigungen und Absichten der Mitglieder unserer Gesellschaft zu erhalten, die sich mit Vorträgen oder an Diskussionen beteiligen wollen, wird das höfliche Ersuchen gestellt, geeignet erscheinende Themen vorzuschlagen und auch

Digitized by Google

gleich die Absicht kundzutun, bei dem einen oder dem anderen aktiv einzugreifen.

Wenn es mir gestattet ist, als Beispiel ein oder das andere Thema zu nennen, so möchte ich etwa folgende als geeignet ansehen:

I. Für allgemeine Vorträge,

eventuell mit anschließender Diskussion, wobei über ein und dasselbe Thema mehrere Referenten sprechen könnten:

1. In welchem Zeitpunkt setzt die Periode der Renaissance in der Musik ein und wann ist ihre Hochblüte?
2. Einrichtung historischer Musikwerke für Aufführungen.
3. Die Selbständigkeit der Tonkunst gegenüber dem Musikdrama.
4. Ausrüstung der von Akademien und Gesellschaften zu entsendenden Reisenden mit besonderer Rücksicht auf musikwissenschaftliche Zwecke.
5. Die streng wissenschaftliche Quellenforschung und die allgemeine Geschichtsschreibung über Musik.
6. Der musikhistorische Unterricht an hohen und mittleren Schulen. (Einbeziehung in den Geschichtsunterricht.)

II. Für Sektionsberatungen:

7. Ist die Mehrstimmigkeit ein spekulatives Produkt der mittelalterlichen Theoretiker oder ist sie originär aus der Musikübung hervorgegangen?
8. Thesis und Dynamis in der antiken Theorie.
9. Taktischer oder oratorischer Rhythmus im Gregorianischen Choral.
10. Die Akzidentien im 15. und 16. Jahrhundert.
11. In einem Privatschreiben wurde von Herrn Dozent Dr. Albert Schweitzer (Straßburg im Elsaß) in Vorschlag gebracht: Reform des Orgelbaues.

Ferner wurden im Wiener Kongreßausschuß für Sektionsberatungen vorgeschlagen:

12. Von Universitätsprofessor Dr. Friedrich Jodl: Konsonanz und Dissonanz.
13. Von Dr. Erwin Luntz: Einfluß der reinen Stimmung auf die zukünftige Entwicklung der Tonkunst.
14. Von Probst Dr. Schnabl: Charakteristik der Kirchenmusik.

Es besteht die Absicht, an die Referenten das Ersuchen zu stellen, wenigstens einen Auszug aus dem Vortrag, respektive Referat vor Abhaltung des Kongresses einzusenden, damit dieses ganze Material den Mitgliedern des Kongresses gedruckt vorgelegt werden kann und somit die Diskussion in das richtige und gedeihliche Geleise gebracht werden könnte. Damit wäre auch für den Kongreßbericht schon die geeignete Unterlage gegeben. Der Kongreß soll allgemein zugänglich sein, und es erscheint daher wünschenswert, daß die Mitglieder der Gesellschaft auch bei Persönlichkeiten, die nicht Mitglieder sind, das Interesse für den Kongreß wie für die Zentenarfeier erwecken. In diesem Sinne ergeht nun die höfliche Bitte an alle unsere Mitglieder. Zuschriften werden

Digitized by Google

erbeten an die Adresse des Musikhistorischen Instituts der k. k. Universität Wien, IX, Türkengasse 3 mit der Aufschrift: »Kongreßkomitee«.

Wien, Ende Februar 1908. **Guido Adler.**

Tanz und Tanzgesang im nordischen Mittelalter nach der dänischen Balladendichtung.

I.

Der mittelalterliche — ursprünglich französische — Kettentanz erreichte wahrscheinlich im 12. Jahrhundert die nordischen Länder, wo man bald überall tanzte, sowohl am Hofe des Königs, als auch bei den Bauern. Bald entstehen im Norden neue epische Tanzlieder historischen, sagenhaften oder romantischen Charakters. Wahrscheinlich waren die nordischen Tanzlieder ursprünglich ganz wie die fremden Vorbilder, hauptsächlich lyrischer Art — Tanz- und Liebesaufforderungen oder kurze, satirische Bemerkungen. Um etwa 1200 wurden gemeinhin die lyrischen Tanzstrophen mit erzählenden Dichtungen verbunden und so entstand die nordische Ballade. Reste der ursprünglichen lyrischen Dichtung sind ohne Zweifel die Einleitungsstrophen der Balladen- dichtung und mehrere der Kehrreime, die oft die Stimmung des Liedes angeben[1]).

Die dänische Balladendichtung[2]), in der die nordische Tanzdichtung kulminiert, liefert manche Beiträge zum Verständnis des Lebens und Treibens des Mittelalters und beschäftigt sich ganz natürlich auch mit dem Tanze und dem Gesange, denen sie ja häufig ihre Entstehung verdankt. Obgleich man erst im 16. Jahrhundert begann, die Lieder aufzuschreiben, sind die Überlieferungen im ganzen zuverlässig, da die verschiedenen Varianten eines und desselben Liedes sehr gut übereinstimmen.

Was das Milieu der Lieder betrifft, so bewegen sie sich vorzugsweise innerhalb der höheren Stände, wo auch die ursprüngliche Entstehung des Tanzliedes zu suchen ist. Die Lieder schildern, wenn sie nicht sagenhaften Charakters sind oder von übernatürlichen Mächten erzählen, das Leben am Hofe des Königs, hauptsächlich aber das tägliche Treiben des Edelmanns, — zu dieser Kategorie gehörten außer den wenigen, reich begüterten Edelleuten auf eigenen Schlössern auch die freien Besitzer der vielen kleinen, wohl den heutigen dänischen Bauernhöfen entsprechenden Güter. Der König mit seinem Hofe, die Ritter und ihre Gesellen, die Frauen der höheren Gesellschaft und ihre Dienerinnen stehen im Vordergrunde der Handlung, während die Geistlichkeit, die Bürger und die Bauern in der Peripherie sich befinden.

Ich werde versuchen durch Proben aus dem dänischen Balladenschatz — hauptsächlich der Ritterlieder — den Tanz und den Tanzgesang des dänischen Mittelalters zu beleuchten, was eben nur durch diese Tanzpoesie ge-

---

1) H. Schück, *Våra äldsta historiska folkvisor, in Historisk Tidskrift* (Stockholm), 1891, S. 312ff. — *Danske Folkeviser* (Dänische Volkslieder), *Udvalg ved Axel Olrik og Ida Falbe-Hansen*, Köbenhavn 1899, S. 6ff. (2. Ausg. 1908, I. S. 6ff.)

2) Hj. Thuren, Das dänische Volkslied, Zeitschr. d. IMG. IX, 1, Okt. 1907, S. 15f.

Digitized by Google

schehen kann, da die historischen Quellen auf diesem Gebiete sehr sparsam fließen. Glücklicherweise bieten die herrlichen Schilderungen der Lieder nicht nur ästhetischen Genuß, sondern auch einen derben Realismus, der die objektiven Verhältnisse nicht verschönert. Die von mir mitgeteilten Zitate entstammen dem großen Sammelwerke »*Danmarks gamle Folkeviser*«[1]) (Dänemarks alte Volkslieder) von Svend Grundtvig und Axel Olrik herausgegeben. Wenn eine der von Grimm und Rosa Warrens[2]) geschriebenen Übersetzungen dem Grundtexte genau entspricht, wird diese benutzt.

II.

Der Tanz findet im Hause und unter freiem Himmel statt. Am häufigsten wird die Burg oder ihre Umgebung als Tanzplatz erwähnt. Auf der Burg des Königs tanzt Tove, als sie den verhängnisvollen Wortwechsel mit der Königin hat (DgF. 121), im königlichen Saale »tritt« König Valdemar's Schwester ihren letzten Tanz (DgF. 126). Wenn die »Stube« des Edelmanns — das Hauptgebäude des Baukomplexes — der Schauplatz der Tanzfreude ist, wird sie hübsch ausgestattet: »Bestreut den Fußboden mit Amur (duftende Kräuter), breitet über die Bänke die weiße Seide«, heißt es in einem Liede (DgF. 77A, V. 35). Der prachtvollste Tanzsaal findet sich in der Burg des Ritters Stig, als er seine Hochzeit feiert (DgF. 76): Die Stube, mit Seide behängt, deren Wände aus weißem Elfenbein sind, leuchtet wie eine rote Flamme, goldene Buchstaben sind in das Balkenwerk der Decke geschnitten, der Fußboden ist mit Amur bestreut, das Tafeltuch ist von Hermelin, der Stube schönster Schmuck aber ist der Kranz anmutiger Jungfrauen, welche die Bänke an den Wänden zieren.

Häufig tanzt man im Hofe, wo der Lindenbaum schattet, — vor dem wohlgeschlossenen Gebäude, wo die Jungfrauen wohnen oder an dem Burgthore (»Borgeled«), dem Eingange zum Hofe. Bisweilen scheint der Tanz bald im Hause, bald im Freien stattzufinden. Möglicherweise beschreibt das Lied »Sverkel und seine Schwester« (DgF. 436) eine offene Tanzkette, die wie eine »*farandole*« sich vorwärts bewegt — vom Hof aus durch das Haus.

Auch verlegt man den Tanzplatz außerhalb des Burghofs. So tanzt Herr Iver mit der Königin auf Munkholm am »weißen Strand« (DgF. 466), der Tanz geht auf dem offnen Platze vor der Burg, bisweilen hat er ein auf den Strand gezogenes Schiff als Mittelpunkt; die Ritter tanzen am Flüßchen, auf der Wiese oder im Hain; auf dem Kirchhof sieht Herr Peder einen Jungferntanz (DgF. 441A), und auf demselben Platze tanzt Marstigs hochmütige Tochter, als der Neck sie entführt (DgF. 39B). In den Wachnächten ist der Kirchhof ohne Zweifel oft Tanzplatz gewesen, häufig wird doch auch von einer »Wachstube« gesprochen. Schließlich sei noch erwähnt, daß der Tanz der dänischen Jungfrauen, der die böse Stimmung des wendischen Königs bezwang, auf dem Königsschiff stattfand (DgF. 240) und daß der berühmte Tanz, dem die Eroberung des Schlosses Riberhus zu danken, durch die Straßen der Stadt Ribe getanzt wurde (DgF. 147).

Der Tanz wird am häufigsten als ein Kettentanz geschildert. Der Vorsänger oder die Vorsängerin leitet die Tanzenden, die »nachtreten«. »Sie

1) Abkürzung: DgF.

2) Altdänische Heldenlieder, Balladen und Märchen, übersetzt von Wilhelm Carl Grimm, Heidelberg 1811. Dänische Volkslieder der Vorzeit, im Versmaß des Originals übertragen von Rosa Warrens. Hamburg 1858.

Digitized by Google

ging im Tanze und vor sie sang, wohl 15 Ritter nach ihr traten«, heißt es von der unglücklichen Königstochter Kirsten (DgF. 126G, V. 35). »Gehen« wird oft verwendet als Ausdruck für einen ruhigen Tanz, wie auch das Verbum »treten«, z. B. in den Kehrreimen »So herrlich und so wohl dort sie traten«, »Tretet Ihr wohl! — Tretet besser, wenn Ihr wollt« und »Vergiß meiner nicht! — Sie trat so herrlich« (DgF. 119, 278, 189A). Außer diesem »getretenen« Tanz — der dem französischen »*carole*« und dem deutschen »höfischen Tanz« entspricht, tanzt man Springtänze, wohl dem »*espringale*« der Trouvèrezeit entsprechend. Wir hören nämlich nicht selten, daß der Tänzer »in den Tanz springt«.

Bald ist die Tanzkette geschlossen — »sie tanzen in einem Ringe« —, bald bewegen die Tanzenden sich in einer langen Reihe, vom Vortänzer geführt. Man hört, daß die Jungfrauen die Tanzkette bilden; auch Männer tanzen allein, u. a. in der Wachnacht. Am häufigsten ist die Tanzkette gemischt, wo dann die Ritter und die Damen paarweise geordnet sind: »Im Tanze treten der jungen zwei, der Ritter und die schöne Jungfrau«, sagt die Einleitungsstrophe des Liedes von der »treuen Jungfrau« (DgF. 249B). »Wollen Sie, schöne Jungfer, tanzen bei mir?«, ist die gewöhnliche Tanzaufforderung, und die paarweise Ordnung wird dadurch bezeichnet, daß die Jungfrau »unter dem Fellmantel des Ritters« tanzt.

Wenn die Frauen tanzen, sind sie in schönstem Schmuck. Als der König befahl, daß die Tochter des Goldschmiedes dem Abendtanze beiwohne, zog sie ein Seidenhemd, Seidenstrümpfe und Schuhe mit Silberspangen an und schmückte sich mit allem ihrem goldenen Geschmeide (DgF. 245). Die Jungfrauen tanzen in der Regel mit wallendem Haar, auch ist das Haar mit Seide durchflochten und die Schöne trägt außerdem einen Perlenschmuck oder Blumenkranz. Als Kirsten im Wachtanz geht, hat sie ein Hemd und Tuch aus Seide, ein golddurchwirktes Gewand und Perlenschmuck angelegt (DgF. 232A). Auch sind die Frauen mit Ringen geschmückt. Im Liede »Die Wette« (DgF. 224K) versucht ein junger Mann Ingefred durch seine Reichtümer zu verführen, allein sie antwortet: »Ich bitte, Herr Torluf! mein lieber Vater hat der Goldringe neun; wenn ich wünsche zum Tanze zu gehen, dann trage ich sie alle«. Wie im deutschen Mittelaltertanz hatten schließlich die Frauen und Jungfrauen häufig einen Spiegel in der Hand:

»Da gehen die Jungfrauen im lieblichen Tanz,
und jede mit Spiegel und Rosenkranz« (DgF. 76Fn).

Die lange Schleppe der Damen — der von den Minnesängern erwähnte »Schwanz« — hinderte die freien Bewegungen, und es scheint Sitte gewesen zu sein, das Kleid während des Tanzes zu heben. Jedenfalls schildern zwei der Lieder über Tove folgendes (DgF. 121B, C): Tove, die Geliebte des dänischen Königs tanzt bei einem Feste am Hofe. Sie hat ihr Prunkgewand, ein schleppendes Seidenkleid, angelegt, sie trägt wallendes Haar und Schuhe mit Silberspangen. Die Königin, die einer Überlieferung zufolge mittanzt, zürnt, weil ihre schöne Gegnerin mit Stolz und Würde im Tanze schreitet, und sagt spöttisch: »Höre mal, meine liebe Tove, hebe die Seide mit deiner Hand«, worauf Tove antwortet, daß sie ihr Kleid wohl schleppen lassen könne, da es sich der Geliebten des Königs nicht zieme, die Seide zu sparen. Jetzt entwickelt sich ein heftiger Wortwechsel zwischen den Rivalinnen, und die Königin gerät in eine solche Wut, daß sie Tove im Dampfbad ersticken läßt.

Digitized by Google

Der Blumenkranz ist im Norden wie im übrigen Europa ein wichtiges Tanzrequisit gewesen. Wie in Deutschland schenkten oft die Frauen ihrem Geliebten einen Kranz. Ob das Geschenk eines Jungfernkranzes auch im Norden dem Ritter eine ausgedehnte Freiheit über das Mädchen verlieh, sagen die Lieder nicht ausdrücklich. Von Ingelil hören wir, daß sie, als sie dem Tanze auf Thuris Insel beiwohnt, während des Tanzes abseits sitzt und einen veilchenblauen Kranz bindet. Herr Thuri fragt, wem dieser Kranz bestimmt ist; sie antwortet, daß ihr Bruder ihn haben solle, und lehnt übrigens die anzüglichen Angebote des Ritters ab (DgF. 189).

Auch die Ritter sind im Tanze stattlich gekleidet. Sie tragen »Scharlachgewand« und »ausgeschnittene Schuhe« und »gekräuseltes Haar« — im allgemeinen wird das Haar fast immer erwähnt, wenn von der Schönheit eines Ritters die Rede ist. An der Seite hängt das Schwert, was nicht ohne Gefahr für die Mittanzenden ist, wie das Lied »Die verwundete Jungfrau« (DgF. 244) zeigt: Im Tanze auf dem Walle tanzen die scharlachprangenden Ritter mit »scheidelosem« Schwert am Gürtel. Dann geschieht dem Ritter, der mit Kirsten tanzt, das Unglück, daß sein Schwert herausgleitet und die Hände der Jungfrau verwundet. Ganz reizend erzählt da das Lied, wie die Jungfrau den Unfall verbirgt, um nicht dem von ihr geliebten Ritter Unannehmlichkeiten zu bereiten.

Häufig hören wir, daß die Schwerter im Tanze gezogen sind, wobei sicher an einen besonderen Schwerttanz gedacht wird. Es scheint, als ob auch Frauen an dem Schwerttanze teilnehmen konnten, jedenfalls als Vorsängerinnen: »Es geht der Tanz am Hofe des Königs, dort tanzen Maide mit wallendem Haar, dort tanzen Ritter mit gezogenen Schwertern, die Königstochter singt ihnen vor« (DgF. 39 A). Bisweilen tanzen die Ritter mit Lichtern, nicht nur in dem Brauthause, sondern auch an Sommerabenden im Haine.

Nur selten erwähnen die Lieder die Benennungen der Tänze. Im allgemeinen heißt es nur: »es geht der Tanz«. Der einzige Tanzname, der mehrmals vorkommt, ist der »*Bederdans*« — vielleicht identisch mit dem deutschen »Bettlertanz«. (Z. B. DgF. 240 A, 122,129.) Die Lieder zeugen dafür, daß die meisten Tänze in einer Kette oder in einem Ringe getanzt wurden. Oft heißt es, daß »sie tanzten heraus und tanzten herein«. Die Erklärung dieses Ausdrucks gibt vielleicht der färörische Kettentanz, die heutzutage am besten bewahrte mittelalterliche Tanzform. Die Färinger tanzen in einer geschlossenen Kette. Ist der Ring zu groß für die Stube, wird er an verschiedenen Stellen gekrümmt, wodurch die Tanzkette eine sehr unregelmäßige Form erhält, und jeder Tänzer bald von den mittanzenden umgeben ist, bald auf der Peripherie des Kreises tanzt, d. h. »er tanzt herein und tanzt heraus«.

III.

Der Vorsänger ist auch Vortänzer und als solcher leitet er alle Windungen und Bewegungen der Tanzkette. Am häufigsten ist ein Ritter Tanzführer, wie Herr Stig, der bei seiner Hochzeit vortanzt mit »Silberkannen auf jeglicher Hand«. In diesem Falle muß der Vortänzer den Tanzenden voranschreiten, denn die beiden Trinkgefäße hindern ihn, den ihm folgenden Tänzer an der Hand zu fassen. Daß der Vortänzer im Mittelalter bisweilen solo getanzt hat, beweist Tannhäuser, der unter heftigstem, die Saiten schließlich zerreißenden Geigenspiel den Tanzenden voranschritt.

Digitized by Google

Oft ergreift der Vortänzer oder die Vortänzerin einen Becher voll Wein und leert ihn vor dem Tanze auf das Wohl eines der Mittanzenden, wonach er, den Becher in der Hand, vortanzt. Da man im Mittelalter sicher immer nach links tanzte, hält der Vortänzer den Becher in der linken Hand. Dieses Weintrinken wurde verhängnisvoll für klein Signild, die am Wachtanze an des Königs Hand teilnahm (DgF. 129): Die Königin hört in ihrem Schlafgemach Signilds Tanzgesang draußen. Sie glaubt, daß eine ihrer Dienerinnen aus dem Hause entschlüpft ist, erfährt aber durch einen Diener »in rotem Rock«: »Von euern Jungfrauen ist diese nicht, das ist von der Insel stolz Signelild«. Die Königin läßt sich ankleiden und eilt nach dem Burgtor, wo der »*Bederdans*« lustig geht. »Zweimal tanzten sie den Tanz in der Rund«, während die Königin den Kreis betrachtete und dachte, es wäre eine große Pein, zu sehen, wie der König mit Signild tanzte. Von Eifersucht gequält, läßt da die Königin eine Magd ein goldenes Horn mit Wein holen. Als der König, in der Absicht, sie zu versöhnen, seine Hand nach ihr ausstreckt und sie zum Tanz auffordert, erwidert diese: »Nimmer ich da tanzen will, bis mir zutrinkt stolze Signelild«. Ohne Zweifel meint sie damit, daß Signild den Reigen führen möge. Die Königin reicht dem Mädchen das Getränk. Bald nachher liegt Signild leblos vor den Füßen des Königs. Der Wein war vergiftet. Signild ist als Opfer der Rache der Königin gestorben, und der König spricht:

Gar nimmer sah ich eine Magd so schön,
(Kehrreim 1.) — Da wachet, wer da will! —
Die so unschuldig mußt in den Tod eingehn.
(Kehrreim 2.) — Dort wachet stolz Signelild auf der Insel grün. —

Nicht selten trägt der Vortänzer — oft auch andere der Tanzenden — den vorher erwähnten Kranz. Der schöne Herr Iver trägt z. B. einen Rosenkranz (DgF. 229 A), wie auch die Ritter, die durch ihren Tanz die Burg »Riberhus« eroberten.

Der Vorsänger und -tänzer leitete in der Regel sein Lied durch eine Tanzaufforderung ein, von der sich noch Reste in den Liedern erhalten haben, z. B. in DgF. 225 A: »Lasset uns tanzen und singen, (aber) uns ist eine Freude bescheert worden. Oh, lasset uns singen von Erik.« Man sieht hier, daß der Gesang und der Tanz als parallele Begriffe aneinander gegliedert werden. Wer nicht Tanzfertigkeit, Vortrag- und Singtalent besaß, eignete sich nicht für das Tanzführeramt. Man sieht denn auch, daß bald »Tanz«, bald »Gesang« genannt wird als Ausdruck der Tanzfreude, z. B. ergibt der Parallelismus sich aus folgendem Kehrreim: »Ihr tanzt herrlich! — Ihr lauschet daran, wie wir den Tanz hervorführen können« (DgF. 36) und aus diesen Versen: »Sehr gern würde ich in dem Tanz treten, wenn jemand nach mir singen könnte!«, »Herr Olaf voran im Tanze trat, Frauen und Jungfrauen nach ihm sangen« (DgF. 399 A). Daß sämtliche Teilnehmer »sangen nach«, heißt, daß sie den Kehrreim ausführten, während der Vorsänger das eigentliche Lied sang. Wenn ein Mädchen aufgefordert wird, den Tanz zu leiten, bittet man sie häufig ein »Liebeslied« zu singen, was die Jungfrauen aber nicht selten ablehnen, indem sie antworten: »Ein Liebeslied ich nimmer sang, ich singe ein anderes, so gut ich kann«. Scherz- und Spottlieder hörte man gewiß oft in der Tanzstube. Ein Lied »Das Spottlied« berichtet, wie die Jungfrau Ellen mit ihren Dienerinnen tanzt,

Digitized by Google

ein Spottlied über ihre verschmähten Bewerber singend (DgF. 366). Bisweilen sangen zwei Personen vor, eine Dame mit ihrem Tänzer.

Ein geschickter Vortänzer und eine geschickte Vortänzerin gewannen großes Ansehen. Ein gutes Beispiel hierfür liefert DgF. 397A: Der junge Albret, der die Heirat seiner heimlich Geliebten erfährt, verkleidet sich als Frau und läßt sich nach dem Hochzeitshof bringen. Am Burgtor trifft er den Bräutigam, den er fragt, ob er dem Feste beiwohnen dürfe. Der Bräutigam wünscht zu erfahren, was die fremde Jungfrau zu der Festlichkeit beitragen könne. Der verkleidete Jüngling antwortet: »Ich werde einen herrlichen »*Bederdans*« vor Euch im Saale treten; ich kann ein Lager von Seide für Eure junge Braut bereiten!« Albret kommt dann in den Hof, wo er begeistert von den Frauen empfangen wird, denen er versichert: »Ich kann herrlich tanzen und herrlich kann ich singen, alle Leute, die im Saale sind, kann ich hocherfreuen.« Hierauf wird er in den Saal geführt.

Das Lied »Der arme Jüngling« (DgF. 283) zeigt, wie die Tanz- und Gesangfertigkeit als ein Zeichen guter Erziehung aufgefaßt wurde. Bei einer Versammlung junger Ritter und Damen treiben zwei Ritter ihren Spott mit einem armen Jüngling und behaupten, daß er weder tanzen noch singen könne. Der junge Mann beschämt sie jedoch und tanzt mit der schönsten Jungfrau, deren Bewunderung er durch seine Fertigkeit in dem Grade erwirbt, daß sie seine Geliebte wird.

Der Gesang hatte einen außerordentlichen Einfluß auf die Gemütsstimmung. Im Liede »Der bezaubernde Gesang« (DgF. 243A) wird erzählt, wie die Ritter am Flüßchen tanzen, während die arme Karen Vorsängerin ist. Der König erwacht und glaubt Harfenschlag zu hören; da er erfährt, daß das Gesang eines Weibes ist, steht er auf und reitet aus, den Tanz anzuschauen.

Die Macht des Liedes wird auch im Liede von dem gefangenen Herrn Verner (DgF. 383) und im Liede »Der Jungfernraub des Wendenkönigs« (DgF. 240) geschildert: Der Wendenkönig raubt fünfzehn Maide und läßt sie in das Schiff bringen. Er kann nicht davon fahren wegen einer Windstille, durch das Schweigen der Mädchen veranlaßt. Der König lockt sie zum Sprechen, indem er ihnen die Freiheit verspricht, wenn sie ein Lied singen wollen. Kirsten fordert jetzt ihre Schwester Karen zum Singen auf, und die zwei Jungfrauen »fangen ein Lied an und sangen«. Das Lied berichtet dann, wie alle Zuhörer im Schiffe und auf dem Strande, die Fische im Meere, die Vögel und die wilden Tiere im Walde, doch am meisten der Wendenkönig selbst, sich des wundervollen Gesanges erfreuen. Der König heiratet obendrein Klein-Kirsten. Die Überlieferung B. teilt ausdrücklich mit, daß Karen ein Tanzlied vorträgt: »Das war Klein-Karen, sie begann ein Lied und sang; das war der Sohn des Wendelkönigs, er selber nach ihr trat«. In einem Falle hatte die Gesangsfertigkeit einer Jungfrau traurige Folgen für sie, indem ihre Gesangsleistung einen solchen Eindruck auf den Neck machte, daß dieser aus dem Wasser emporstieg und als Ritter verkleidet mit der Jungfrau tanzte. Sein Plan, die Schöne zu entführen, gelang ihm nur zu gut (DgF. 39).

Den vollständigsten Eindruck von dem Charme, der von geschickten Vortänzern und Sängern ausging, zeigt das Lied, worin die Königin, trotz des zornigen Königs im Nachttanze mit dem unwiderstehlichen Hagen tanzt (DgF. 465) und der Anfang des Liedes »Stolz Elselil« (DgF. 220): Des

Digitized by Google

Nachts im Hochsommer tanzen die Ritter den Wachtanz »mit Lichtern und Rosenkranz«. Herr Iver ist Vortänzer, er ist »der flinkste Ritter in der ganzen Schar«, hat »gekräuselte Locken« und trägt »Marder- und Zobelfell«. Der König steht im Hochgemach, er hört den Gesang in der Ferne und eine Stimme »über allen«. Als er erfährt, daß Herr Iver Vorsänger ist, wünscht er den Tanz zu schauen:

Hochsommers Nacht ist kurz und mild,
(Kehrr. 1.) — Am Strande —
Hinzureiten bin ich mit Lust erfüllt.
(Kehrr. 2.) — Wohl dem, der nimmer kommt in Leide. (A. V. 8.)

Der König beobachtet lange den Tanz und bewundert die Tanzbewegungen, wie vorher den Gesang des Jünglings, dessen Schönheit er lobt. Ein kleiner Bub erzählt, daß Herrn Ivers Schwester noch schöner ist, und schildert sie mit so starken Farben, daß der König sie zu sehen wünscht und seine Neugier gleich befriedigt haben will.

Dann reitet er um den Tanz im Kreis,
nach dem edlen Herrn schaut er mit Fleiß.
Der König in den Tanz hinsprang,
er faßt Herrn Iver bei der Hand. (E. V. 16—17.)

Herr Iver ist nicht länger Vorsänger, weil er während des Tanzes mit dem Könige spricht; dieser fragt, wie es Herrn Ivers Schwester gehe und spricht den Wunsch aus, daß Herr Iver seine Schwester holen lasse. Iver erklärt selbstverständlich, daß es sich keiner Jungfrau zieme »mit trunkenen Gesellen zum Tanz zu gehen«. Der König reitet nach Hause, findet aber keinen Schlaf, weil »der Jungfrau Lob im Walde er gedacht«.

Nur ausnahmsweise wird Instrumentalmusik als Tanzakkompagnement in den Liedern erwähnt. Im Liede »Frau Gundelils Harfenspiel« (DgF. 236) wird erzählt, wie Frau Gundelil während der Abwesenheit ihres Gatten den Besuch des Königs empfängt. Der König, der sie zu besitzen wünscht, fordert sie auf, die Harfe zu spielen. Ihr Spiel ist so blendend, daß das Pferd des Königs zu springen anfängt, 30 der Hofleute den Springtanz tanzen und der König selbst sich nicht ruhig halten kann, sondern am Tanz teilnehmen muß.

Daß Spielleute bei den gesellschaftlichen Zusammenkünften, besonders bei den Hochzeiten eine Rolle spielte, wissen wir. Von den Liedern erwähnt »Stolz Elins Rache« (DgF. 209) die Spielleute, wo es in der weitläufigen Schilderung der Hochzeit des Herrn Remold heißt: »Dort wurde nicht das rote Gold für den Spielmann gespart«.

Die Harfe wurde nur selten in der Tanzstube gehört, dagegen zerstreut das Harfenspiel die jungen Ritter und Mädchen in müßigen Stunden. So heißt es von Svend Vonved, daß er »sitz' im Kämmerlein und schlägt die goldene Harfe so schön« (DgF. 18). Die Lieder sprechen oft mit Bewunderung vom Harfenspiel — wenn jemand schön singt, wird sein Gesang mit Harfenspiel verglichen — und ihm wird eine übernatürliche Macht zuerkannt. Der junge Peter besänftigt durch sein Harfenspiel den bösen König (DgF. 292) und durch ihr Spiel bezwingt Kirsten ihren Verführer (DgF. 265). Herzog Henrik schlägt die Goldharfe des Abends spät; Adelus, die draußen horcht, erklärt in Ekstase: »So schön schlägt Herzog Henrik, so schön seine goldene Harfe; o gebe Gott Vater im Himmelreich, er wäre der Allerliebste

Digitized by Google

mein« (DgF. 226), eine unvorsichtige Äußerung, die veranlaßte, daß Henrik nachts in ihr Schlafzimmer zu dringen suchte. Schließlich sei erwähnt, daß, als Kirsten aus Angst um ihren, einem bevorstehenden gewaltsamen Tod geweihten Bräutigam weint, dieser ihre Erregung auf Harfen- oder Pfeifenspiel zurückführen zu dürfen glaubt (»Knud von Borg« DgF. 195).

(Schluß folgt in nächster Nummer.)

Kopenhagen. **Hjalmar Thuren.**

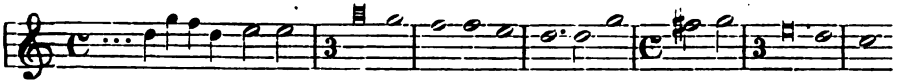
Ausgewählte Werke von Hieronymus Praetorius.

Denkmäler deutscher Tonkunst. Erste Folge. Band XXIII. Herausgegeben von Hugo Leichtentritt. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

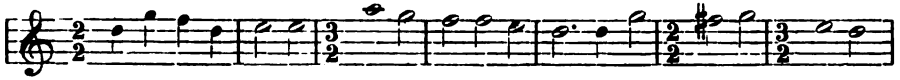
Mit dem vorliegenden Bande hat das Mittelglied der durch drei Generationen hindurch in Hamburg wirkenden Organistenfamilie Praetorius sein wohlverdientes Denkmal erhalten. Galt doch Hieronymus P. als einer der hervorragendsten Tonsetzer seiner Zeit, der als einer der mächtigsten Förderer venetianischen Glanz in die norddeutsche Musik verpflanzte. Wie Leichtentritt in seiner Vorrede hervorhebt, bildet er mit Hassler und Sweelinck den Abschluß einer Stilperiode, die von den neuen monodischen Einflüssen völlig unberührt blieb und in wohlklingender vokaler Polyphonie das Höchste geleistet hat. — Für den Herausgeber war die Arbeit relativ einfach, da Hieronymus P. selbst eine Gesamtausgabe seiner Kompositionen veranstaltete, die, wie der knappe Revisionsbericht zeigt, sehr korrekt ist. Da somit dem Herausgeber langwierige Handschriftensucherei usw. erspart geblieben ist, hätte man wohl gerade an dieser Stelle gern eine ausführliche Biographie gesehen, die alle vorhandenen Nachrichten über das Leben und Wirken von Jakob, Hieronymus und Jakob P. Sohn zusammenfaßt, die ganze Familie in ihrer Wirksamkeit ins rechte Licht setzt und schließlich nachweist, ob und inwieweit ihre Werke in späterer Zeit Beachtung und Würdigung fanden. Wenn auch vielleicht nicht viel Neues (außer kritischer Zusammenfassung) dabei herausgekommen wäre, so hätten sich doch wohl einige neue Anhaltspunkte ergeben, von denen ich wenigstens den einen beibringen kann, daß nämlich der bei Eitner angeführte Jakob P. I. identisch ist mit dem Vater des Hieronymus Jakob P. II. Der Beweis leitet sich aus dem von Hamburg 1566 datierten *opus musicum* des Jacob P. I. her. Mithin stammt die Familie also aus Magdeburg, und es ist vielleicht nicht unrichtig anzunehmen, daß irgendwelche verwandtschaftliche Beziehungen zwischen ihr und Godescalcus P. bestanden haben. — Ebenso hätte auf das Urteil Mattheson's in der Generalbaßschule über die Textbehandlung des Hieronymus P. durch eine kurze Kritik der Textunterlage bei H. P. im besondern, sowie der Zeit im allgemeinen Rücksicht genommen werden müssen. — Die von Leichtentritt getroffene Auswahl von P.'s Kompositionen besteht in 16 Werken von 5 bis 20 Stimmen und berücksichtigt tunlichst die verschiedenen Kompositionsgattungen, in denen sich P. bewegte, wenn auch der Herausgeber eine Begründung seiner Wahl schuldig bleibt. In allen Kompositionen aber bestätigt sich P.'s Meisterschaft in der Stimmführung, die fast stets von größtem Wohllaut getragen wird und es sehr bedauerlich erscheinen läßt, daß die Herren Chordirigenten an dieser ebenso wie an früheren Publikationen mit verhülltem Antlitz vorbeigehen werden. Sollte einer vielleicht eine Ausnahme machen wollen, so sei ihm speziell das »*Magnificat 5. Toni cum cantis Ecclesiasticis*« ans Herz gelegt, das besonders bei dem ganz schlicht eintretenden alten Liede: »Joseph, lieber Joseph mein«, in seinen einzelnen Verszeilen alternierend von hohen und tiefen Stimmen vorgetragen, stets einen gewaltigen Eindruck machen wird. — Im übrigen ist die Ausgabe korrekt und vielleicht mit zu reichlichen faksimilierten Wiedergaben versehen. — Aus der Art der Übertragung kann dem Herausgeber kein Vorwurf gemacht werden, da von der Denkmälerkommission bestimmte Grundsätze aufgestellt sind, nach denen übertragen werden muß. Aber eigentümlich berührt es wohl jeden, besonders die nur praktischen Musiker, wenn

Digitized by Google

z. B. auf Seite 170 die *quarta pars* beginnt mit dem Taktzeichen C und dazu Brevis-Takten; alsdann kommt auf Seite 173 ein Tripeltakt mit dem Zeichen 3, nach ehrwürdiger Weise mit 𝅗𝅥 𝅗𝅥 übertragen, nach drei Takten erscheint plötzlich: C 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | worauf wieder der Tripeltakt mit 𝅗𝅥 𝅗𝅥 weitergeht. Daraus kann sich doch wirklich kein Mensch vernehmen und gerade diese Stelle bestärkt mich in meiner Ansicht, daß in dieser Zeit und auch schon früher der C-Takt eben nur eine Semibrevis gilt. Ich bitte z. B. die Übertragung im Denkmälerband (Seite 173, Syst. 2, Takt 3 usw.):



mit der mir richtig erscheinenden:



zu vergleichen, bei der jedenfalls ein Dirigent jeder Sorge um das Schnelligkeitsverhältnis der einzelnen Taktarten zueinander enthoben ist, besonders wenn irgendwie der Hinweis gemacht wird, daß im Prinzip (worauf ich zu achten bitte) ein $^2/_2$takt die gleiche Dauer hat wie ein $^3/_2$takt. — Man verzeihe die kleine Abschweifung und verbessere dafür den Seite 144, Chor II, Tenor I, Takt 5 stehen gebliebenen Druckfehler.

Cöln a. Rh. **Ernst Praetorius.**

Rückblick auf das römische Musikjahr 1907.

Das moderne Rom, als Hauptstadt und Inbegriff des modernen Italien, ist in musikalischer Hinsicht ein Problem. Immer wieder beschäftigt Kenner und Laien die Frage, woher es denn komme, daß eine musikalisch unvergleichliche Nation vom europäischen Musikleben so wenig berührt wird; immer wieder werden neue Antworten versucht und neue Belebungsversuche angestellt. Für den Historiker sind diese insofern von Interesse, als sie ihm das Schauspiel einer allmählichen, unter sehr erschwerenden Umständen unternommenen, widerwillig aufgenommenen Infiltration musikalischer Kulturtropfen in einen ohnmächtigen, halberstarrten Körper bietet. Es ist, als ob die Muse selbst sich die Mühe nicht verdrießen lassen wollte, auch die ödesten Länder zu erobern; und es darf konstatiert werden, daß das Jahr 1907 auf diesem mühseligen Zuge wenigstens am Anfang einen Fortschritt, ja einen Sieg zu verzeichnen schien. Zwar auf dem Gebiete der Oper herrschte der alte Schlendrian weiter: nur wenige Stücke wurden gegeben, über deren Auswahl und Ausführung lediglich ein Verleger bestimmte. Immerhin befand sich unter ihnen auch eine Novität, und zwar eine gute: »Jorio's Tochter«, nach d'Annunzio's Schauspiel von Franchetti. Das farbenprächtige und rhetorische Schauerdrama des effektkundigen Verskünstlers eignet sich so vorzüglich für die Opernbühne, wie nur irgend eine Gift- und Dolchmär von Sardou; und der Komponist des Asrael hat dazu eine treffende, durch abruzzesische Volkslieder reichlich gewürzte Musik geschrieben, die sich vielleicht nur deshalb noch nicht den Weltmarkt erobert hat, weil sie sich meist in liebenswürdigen Kantilenen bewegt und auf die Brutalitäten der Modejäger verzichtet. Aber wichtiger als das Theater- war das Konzertleben, hauptsächlich weil die Kgl. Cäcilienakademie durch den Besuch von zwei Männern beehrt wurde, deren bloßes Erscheinen genügte, um Leben in die träge Masse zu bringen. Sowohl Karl Panzner wie Gustav Mahler erkannten mit dem Blick des erfahrenen Psychologen sofort, was dieses Orchester nicht leisten konnte, um es dann innerhalb des Bereiches seiner Kräfte zu eminenten Anspannungen und damit zu unerhörten Triumphen zu führen. Wie der eine Liszt's Tasso und Tschaikovsky's E-moll-Sinfonie, der andere Beet-

Digitized by Google

hoven's heroische und siebente herausbrachte, das war nicht nur ein vollkommenes Werk reproduktiver Kunst, das war hier, in partibus infidelium, geradezu eine Kulturtat, die denn auch von dem aristokratischen Publikum dieser Konzerte vollauf gewürdigt wurde — ebenso aufrichtig und warm, wie es sonst seine lieben Solisten empfängt, unter denen diesmal Fritz Kreisler schon wegen seiner gewählten Programme der Preis gebührt. Das demokratische Rom vergnügte sich inzwischen an den Volkskonzerten unter Vessella, die in bunter Fülle Altes und Neues, Einheimisches und Fremdes, Originales und Arrangiertes brachten; keine Partei wurde bedingungslos anerkannt oder abgelehnt, doch wird der so vielseitig gebildete Kapellmeister wohl gewußt haben, warum er die Strauß und Reger konsequent ausschloß. Für die Erziehung breiterer Massen waren diese Konzerte ein ebenso geeignetes Mittel wie die Klaviervorträge des reifen Pädagogen Rendano oder die Kammermusiken des Gulli-Quintettes; sie alle hatten freilich mit dem Fehlen eines wirklichen Konzertsaales zu kämpfen und mußten in Theatern, ja in Zirkus-, Börsen- und Tanzlokalen ein notdürftiges Unterkommen suchen. Da schien der Schluß des Jahres die Erlösung zu bringen: in der Nähe des Vatikans und unter seinen Auspizien ward die akustisch tadellose *Sala Pia* durch Lorenzo Perosi eröffnet, der mit Chor und Orchester seine neuesten Arbeiten, darunter die Kantate »*Transitus animae*« sauber und korrekt herausbrachte. Er schreibt noch immer so melodisch und formlos, so gewandt und kapriziös, so geschickt und schulmäßig wie früher; doch hat er sich harmonisch und stilistisch vertieft und auch als Dirigent einen schätzenswerten Grad von Technik angeeignet. Doch zumeist freute sich die gesamte römische Kunstwelt, daß endlich ein Saal und ein Chor vorhanden war! Da kam mit dem Anbruche des neuen Jahres auch die große Enttäuschung: Eingeweihte versicherten, die *Sala Pia* wäre nur für Herrn Perosi und dieser nur für seine eigenen Werke zu haben. So ist wieder eine Aussicht auf Europäisierung Roms zerstört; gleichzeitig verlautet, daß die besten Mitglieder des Orchesters ausgewandert sind; der Corea-Saal, den die Stadt dem Publikum seit Jahren verspricht und der am 15. Januar eingeweiht werden sollte, ist noch lange nicht fertig, die Volkskonzerte sind sistiert, Herr Vessella ist von seinem Posten zurückgetreten, ohne einen Nachfolger gefunden zu haben, und die Kgl. Akademie schweigt. Wenn nicht ein Wunder geschieht, so wird Rom in musikalischer Beziehung wieder, was es jahrhundertelang war, ein Ruinendorf.

Rom. **Friedrich Spiro.**

The Groundwork of Conducting.

Is it ever realized what music, especially concerted music, would be like, with an automatic clock-driven bâton? In point of fact, the performers could not perform. After a certain number of bars a violinist in particular, whose procedure depends at the last on muscular impulse, would throw down his bow. If the whole range of monographs on conducting from Junker (1782) to Weingartner (1895), and the leading works on acoustics, are consulted, it will be found that none touches on this point. Yet it lies at the very root of the practical operation, by which concerted performers use a human agency to act as common link between themselves.

The reason for the incompatibility above-named is that, while civilized music depends structurally for half of its existence on rhythmical recurrence, yet as a means of conveying emotion to listeners a further requisite is that that *rhythmical* recurrence shall be *non-rhythmical*. To speak without words which look like paradox, emotion demands incessant deviations, however small and imperceptible to the hearer, from the rhythmic normal; while music void of emotion is scarcely conceivable, and is certainly not the concerted

Digitized by Google

art of the modern world. If the violinist above-named pressed on emotionally so as to deduct say a single comma from bar M, he would have under the iron will of the clock-driven bâton to make it up by dragging and adding a comma in bar N; or, to bring it more home, if he pressed on for a series of bars and then looked at the beat, he would find that he was seriously in front of it, and have suddenly and meaninglessly to pull up to an equal extent so as to get in with it again. Owing to some physiological law of motion, it is easier to press forward quickly into line of this sort, than to fall back quickly into it. To enforce the latter is just like letting gas out of a balloon. Indeed causes in the performer a sense of momentary paralysis. And when this is applied cumulatively the situation becomes intolerable. Hence an automatic mechanical beat is always felt as a drag in the backward direction. The "commas" etc. here hinted at are only expressions to signify something which is barely tangible or definable; yet nevertheless existent, because they are clearly felt by the performer, and a delicate recording machine would certainly reveal them in actuality.

The fundamental art then of the flesh-and-blood conductor, beside which all else however important is still subsidiary, is to do what no machine can do, and to give at once human play and human control to these subtlest parts of the rhythmic apparatus. There are pieces and passages no doubt where an absolute sledge-hammer rhythm is called for; but they are the exceptions proving the rule, and throughout the general domain of music what tells is a subtly tremulous elasticity. In his own person the conductor may act unconsciously; none the less it is his volition, through his bâton, which either yields, withholds, or actively imparts the vital anomalism here in question. Wagner found conductors of his time too crocodile-blooded for his taste (Ueber das Dirigiren, 1869); but even they, and every one before them who wielded a "sol-fa" or a bâton, must have made incessant deviations of some sort or other from the rhythmic normal, otherwise they would not have been human.

That fifty other things go to make a real conductor — as many things as go to make a "good musician" — need not be said. One of the fifty is that he shall be able to get behind the music as composition; the ideal conductor is he who, unencumbered by any embarrassing sense of risk, knows the "melos" as Wagner called it by heart, and conducts without book. Another and probably finally determinative qualification is that his masterfulness or sympathy shall be sufficient to create ensemble. But it must be repeated that at the bottom of all lies this half-conscious control of the atomic rhythmical elements. That is for his purposes, for he is quite primarily a time-beater, the chief form of "temperament". In proportion as we develop our organic humanity, and allow it to differentiate itself from inorganic mechanism, so does our nature demand that unconformity shall temper conformity, that no two bars of music shall be mathematically equal in length, and that he who controls this rhythmic liquid quicksilver for our benefit shall have consummate sensibilities so as to do just what is necessary therewith and no more.

Of course it is not forgotten in this note, that Wagner already in 1869 preached the "rubato", while Weingartner on the other hand in 1895 deprecated its abuse; or that extensive marks connected with tempo are already the attribute of every modern score. All these however are large-scale aspects,

Digitized by Google

which are not being here considered. If that is flag-waving, this is rather Marconi-receiver-vibration. Temperament is the inner throb of life, and what is here stated is a first step in its analysis not hitherto considered by either musician or physiologist.

New Works in England.

There is such a plethora of works in the editorial scrap-basket awaiting notice in circumscribed space, and some so important, that the reviewer might well throw up in despair. However, as in old romances the knight beset by numbers always put his back against a wall, if he could find one, and laid about him with a long-sword when the enemy in turn always fled, so perhaps here also it only needs to make a beginning. The last few months, or at most twelvemonth, have seen the noteworthy situation, that the three protagonists in English composition past the prime of life, aged respectively 61, 60, and 56 have each produced a large work by general acclamation crowning their previous creative career. That happens but seldom in musical history, and is significant both for the individuals and for the nature of the national musical progress. Also incidentally, two of these are Celtic composers, and the third probably of Celtic ancestry. The two years which have gone since general review was last made of these things (VII, 186, Feb. 1906) emphasize the hint there given, that to an absurd degree attention is being absorbed in the seedling-beds to the neglect of the grown-trees in the orchard. The tabulation at IX, 155, Jan. 1908, regarding an important London institution shows this in the domain of orchestral works. Putting aside the special case of Elgar, with the remark that he cannot be 11 times (or thereabout) as good or interesting an orchestral writer as his seniors Mackenzie and Stanford, the broad feature of that institution has been a great display made with encouraging the "young composer" (by performing one work apiece once), and a chilling indifference shown to established contemporary classics (by performing them scarcely at all). Now if that is the English taste, it is very bad taste. But the fact is disbelieved. In the arts, the masses have little initiative, and are most easily led by authority. The disproportionate anxiety for "encouraging young composers" appeals to various sentiments, of which generosity is the most and curiosity the least creditable; its results in any case are disappointing. Bantock and Elgar, and of course their seniors, are all antecedent to this special forcing movement; and if an immense amount of ability, at best a single individuality has through its agency appeared. People still await the real genius suddenly to come into view, but it must be as pachydermatous and evasive as the armadillo, if it takes all this spade-work to unearth it from its burrow. Encouragement is all very well, when not at others' expense; but if some of the above-named spade-work were applied to digging round the roots of well-grown trees in full bearing with fine fruit, it would be a juster world, and there would be a better-supplied market. Let this brief statement of creed preface notices of current new English works which will be given now and hereafter.

Of all quite recent works by less-known composers, the most original in its music is the "Coming of Arthur" cantata by *David Evans* (Cardiff Festival). The words by one Robert Bryan give the impression, it must be confessed, that the author does not know exactly what he wants, but in any event is "agin the Government". The "Britons and kindred people" are awaiting the "Dawn of Day", when, as they say over and over again in varying terms without getting farther in the argument, "friends of freedom, foes of tyranny, forth we go in quest of liberty". It does not appear what they are to be free from, who are the tyrants, or where they are going to; but a vague suggestion pervades the poem that a day is awaited when either the Hague Conference has done something, or the Nonconformist conscience has made it a criminal offence for a clergyman to be paid for his labours. On the other side,

Digitized by Google

King Arthur occupies the highly inconvenient position of sitting asleep on his throne, while the Knights of the Round Table lie about asleep round him. All are in a burglar-proof cave, for a bell rings whenever an "intruder" intrudes. A "lover of pelf" is unlucky enough to intrude first, and the knights disturbed in their slumbers for nothing very testily despatch him "hence to thy doom". Similarly for a "lover of fame". When however a "true patriot" enters, things are very different, and they say "the day hath dawned, hail". This poem always says "hath" for "has", but is not otherwise very classical. To this rather ridiculous libretto, David Evans, b. 1874, a local Welsh organist, conductor, lecturer, etc., who apparently for a wonder has not read "Tristan", has written some uncommonly good and persistent diatonic music. The orchestration is thick, there is not enough contrast, and with true Welsh impassiveness the music goes doggedly on with the least possible attention to climax, effect, or finale. But for all that, in the ruck of wholly imitative music, it is in essence really very good stuff, and the composer is on the right tack. There is more Cambrian local flavour about this than in any work except the latter scenes of Elgar's "Caractacus". It is surprising how many budding composers go to tenth-rate sources for their words, and are blind or indifferent to verbal balderdash; they may be assured that without good words they will never get into the inner circle.

In contrast to the music just named, whose bijoutry is of the uncut order. *Frederic Hymen Cowen*'s "He giveth his beloved sleep" (Cardiff Festival) is a charming, well-rounded and quasi-lyric short cantata. The really lovely words by Elizabeth Barrett Browning (1809—1861), addressed to "O earth so full of dreary noises, O men with wailing in your voices", have met their match in Cowen's highly polished musicianship, and a spirit of great tenderness flows out from the chaste melodies and smooth harmonies. Nor is the style anyone else's except Cowen's. The refrain in the words permits a modified recurrent element in the music, than which there is no more cunning manipulation for simple vocal work.

The "Ode to a nightingale" (Cardiff Festival) to the well-known words of John Keats (1795—1821) is by a young Irishman, *Hamilton Harty*, aged 27, who came over 4 years ago with reputedly not enough money to buy music-paper. In that short space, by engaging ways and downright talent, he has married a nightingale (Agnes Nicholls) and become a leading London accompanist, not to say composer of some recognized promise. Has won his spurs in the restraints of instrumental composition, but this his first public venture in large vocal form. Truth to say, that form is in its present ill-regulated state a Frankenstein monster, and it takes a bigger man to put the semblance of life into it. However the piece begins and ends well, is capitally written as far as technique goes, and, according to the standard of such things, is a fairly well-sustained effort.

Musical Knighthood.

The baritone Charles Santley, of Irish descent, born in Liverpool 1834, has just been knighted; the reward of a long gifted straightforward career. —— The "knight" (Anglo-Saxon cneoht, German knecht), as special military personal title, goes back in England to at least A. D. 500. Later, "Orders" of knighthood arose. There are now 8 principal British Orders: — Garter (1348), Thistle (1787), St. Patrick (1783), Bath (1399), Star of India (1861), St. Michael and St. George (1818), Indian Empire (1878), Royal Victorian (1896). The sequence here given is that of official precedence, but the dates are those of founding. Later again, apart from Orders, taking as a basis the military grade of Bachelor (bas chevalier) or Esquire, the English superimposed thereon the higher grade of "Knight-Bachelor". That is peculiar to this country. English knighthood has since XVI century ceased to be exclusively military. The designation of a knight is "Sir", followed by one Christian name (not more), and the surname. Anciently, if the name was not known, the address was "Sir Knight". The

Digitized by Google

courtesy-designation of the wife is "Dame" (now usually altered to "Lady"), followed by the surname. In personally conferring knighthood, the sovereign (or other authority) made once the "accolade" or embrace, and girded on a sword and spurs; now he taps the kneeling candidate on neck and shoulder with the flat of a sword, says "Sois chevalier au nom de Dieu", and adds "Rise, Sir A. B.". Knighthood (unlike baronetcy) is personal, and cannot descend. The knighthood conferred for music has always hitherto been that of Knight-Bachelor, without giving entry to an Order —— The Lord Lieutenant of Ireland has power of making Knight-Bachelors. One Wm. Parsons (with strange career of Master of King's Music and London Police Magistrate) was the first musical knight, so made as above on visiting Dublin in 1795; this originated the pun which has gone the rounds, "knighted on the score of his merits, not on the merits of his score". Thereafter similarly the resident Stevenson, 1803; and George Smart, visiting Dublin, 1811. Lastly the resident Stewart, 1872. The first musical knight made by the sovereign was Bishop, 1842. —— The following is a list of knighthoods given to musicians to date. The spaced name is the Christian name adopted in title. Knighted by Lord Lieutenant of Ireland: —— William Parsons (1746—1817) in 1795; John Andrew Stevenson (1761—1833) in 1803; George Thomas Smart (1776—1867) in 1811; Robert Prescott Stewart (1825—1894) in 1872. Knighted by the sovereign: —— Henry Rowley Bishop (1786—1855) in 1842; Michael Costa (1810—1884) in 1869; Julius Benedict (1804—1885) in 1871; William Sterndale Bennett (1816—1875) in 1871; George Job Elvey (1816—1893) in 1871; John Goss (1800—1880) in 1872; Herbert Stanley Oakeley (1830—1903) in 1876; George Alexander Macfarren (1813—1887) in 1883; Arthur Seymour Sullivan (1842—1900) in 1883; Charles Hallé (1819—1895) in 1888; John Stainer (1840—1901) in 1888; Joseph Barnby (1838—1896) in 1892; William George Cusins (1833—1893) in 1892; Walter Parratt (b. 1841) in 1892; Alexander Campbell Mackenzie (b. 1847) in 1895; John Frederick Bridge (b. 1844) in 1897; George Clement Martin (b. 1844) in 1897; Charles Hubert Hastings Parry (b. 1848) in 1898, since made baronet in 1902; Charles Villiers Stanford (b. 1852) in 1902; August Manns (1825—1907) in 1903; Edward William Elgar b. 1857) in 1904; Charles Santley (b. 1834) in 1907. —— The claims have been of course composite, but roughly it may be said that 8 knighthoods have been given for composition, 7 for organistships, 5 for conducting, 4 for local influence, 1 for pianoforte playing, 1 for vocalism.

Extraits de Bulletin français de la SIM.

Bulletin français du 15 Janvier.

Nicolo Paganini par **A. Bachmann.**

Mr. Bachmann joint à une biographie très détaillée de l'illustre virtuose, l'analyse complète de ses œuvres, tant au point de vue musical qu'au point de vue violonistique, et une liste des manuscrits encore inédits qui sont actuellement au Château de Gajone. Cet article, précédé d'une préface de Joachim, contient en outre de nombreuses citations, contemporaines de Paganini, et ayant trait à son jeu et à sa méthode.

Un mariage grégorien par **Jules Bcorcheville.**

Pendant un récent mariage, célébré dans le plus pur rite grégorien, l'incompatibilité de cette musique austère avec nos grandes cérémonies religieuses s'est montrée plus flagrante que jamais. Dans une église ouverte à tous, devant un public fort peu soucieux de la liturgie et de ses significations, une musique d'une religiosité un peu vague, ou purement décorative, nous semblerait mieux à sa place que l'antienne grégorienne.

La musique des syllabes par **Jean d'Udine.**

Les récents travaux du Dr. Marage sur la synthèse expérimentale des voyelles vont peut être orienter la musique et la poësie, vers des voies insoupçonnées; la syllabisation, qualité particulière de la matière sonore, est tout à fait distincte du

Digitized by Google

timbre avec le quel on l'a longtemps confondue; elle est due à l'émission du son par petits groupes vibratoires de forme définie et constante. Rappelons toutefois qu'une découverte scientifique influe rarement de façon directe sur l'évolution de l'art, et qu'en matière musicale, notre oreille seule demeure juge de son bon plaisir.

De l'Adaptation musicale par **A. Lenoël-Zévort.**

Dans l'adaptation musicale, union du discours et de la musique, l'exécutant crée sa mélodie en déclamant sur un accompagnement fixé à l'avance. Mais la phrase parlée tout en s'élevant et en s'abaissant dans ses lignes principales, est très loin de s'adapter note pour note à la phrase musicale, surtout si celle-ci est jouée par un instrument à son fixe, comme le piano. Dès que l'on aura pu fixer mathématiquement les intonations de la voix parlée, l'adaptation musicale deviendra un moyen pratique de mise en relief pour certaines œuvres poëtiques.

Un problème d'esthétique wagnérienne par **Lionel Dauriac.**

Richard Wagner, dans son livre d'Oper und Drama aborde un problème qui nous donne la clef de toute son esthétique musicale: «l'œuvre d'art doit naître dans l'esprit même de la musique». Au moment même où le poëte ébauche son œuvre, il a déjà entendu l'appel de la musique, sa compagne future. Sur cette question, comme sur beaucoup d'autres, Wagner raisonne comme un penseur de race poëtique: C'est dire que sa dialectique, toujours enveloppée d'images, est souvent flottante, et nuageuse jusqu'à l'imprécision.

Le drame musical contomporain par **R. Canudo.**

Le simple drame d'action et de mélodie à été suivi dans le cours des temps par le drame de pensée et de leitmotif, déjà infinîment plus complexe, puis par le drame d'idée et d'atmosphère musicale, avec toutes ses subtilités. Les trois principaux représentants de cette nouvelle forme d'art, paraissent être à l'heure actuelle Richard Strauß, Paul Dukas, et Claude Debussy; l'atmosphère musicale de Debussy est surtout extatique; on pourrait en cela l'opposer à celle des musiciens russes qui est surtout dansante.

Boris Godounov par **Calvocoressi.**

Mr. Calvocoressi extrait de son prochain ouvrage sur Moussorgski quelques pages consacrées à Boris Godounov; elles nous viennent d'autant plus à propos que cette œuvre, la plus audacieuse de l'école russe, doit être jouée au mois de mai à l'Opéra de Paris.

Notizen.

Berlin. Die Gründung einer neuen Oper (am Pariser Platz) durch ein amerikanisches Konsortium soll beschlossene Sache sein.

Kopenhagen. Im zweiten Abonnementskonzert des Caeciliavereins, am 4. Februar, wurde eine Sonate (Nr. 6, *E* moll) für Violine, Viola da Gamba und Continuo von Buxtehude ausgeführt. Vom musikhistorischen Museum war eine prachtvolle Gambe (Joachim Tielke, Hamburg 1698) zur Verfügung gestellt, die Herr Siegfried Salomon mit souveräner technischer Beherrschung spielte. In demselben Konzerte hörte man Grieg's vier norwegische Psalmenbearbeitungen — vom Madrigalchore des Vereins gesungen, — in welchem, kurz vor seinem Tode vollendetem Werke, Grieg auf dem Gipfel seiner Kunst steht.

Das *musikhistorische Museum* ist neuerdings nach umfassenden Änderungen und Erweiterungen wieder geöffnet worden. Das Hauptverdienst an der großen Sammlung hat ihr Direktor, Prof. Angul Hammerich, der in vielen Jahren mit nie geschwächter Energie für das Museum gearbeitet hat. Diesen Winter hat Prof. Hammerich die gute Idee gehabt, kleine musikhistorische Matinéen zu veranstalten, um das Pub-

Digitized by Google

likum auch mit der Klangfarbe der Violaformen, der Orgeln, des Clavicymbels, der Baß- und Tenorflöten, der schwedischen Nyckelharfe usw. bekannt zu machen. Alle 14 Tage spielen einige unserer ersten Künstler Kompositionen älterer Meister auf den Originalinstrumenten; so wurden am 20. Februar z. B. Sonaten von Buxtehude und Tartini ausgeführt. Es versteht sich fast von selbst, daß diese Vormittagskonzerte — wozu kein Eintrittsgeld bezahlt wird — stark besucht sind, und daß das musikhistorisch interessierte Publikum über das vorzügliche Arrangement entzückt ist.

Leipzig. Aus Anlaß der Enthüllung des Bachdenkmals findet ein dreitägiges Musikfest statt. Verwiesen sei auf das ausführliche Programm auf der dritten Umschlagseite dieses Heftes.

London. "*Rhythmic Conception*" *of music.* Margaret H. Glyn's book on this, noticed in Bücherschau, makes a comprehensive definition of "rhythm", so as to include not only ordinary time-rhythm (for which see T. H. Yorke Trotter's paper, Mus. Assoc. 13 Dec. 1904), but also periodicities displayed in pitch, intensity and quality. Nevertheless her main thesis is to show (what is true) that time-rhythm is a far more potent factor in music-making than is generally acknowledged. She then takes in the Herbert Spencer well-worn formula (borrowed by him from Von Baer) that evolution is the passage "from an indefinite incoherent homogeneity to a definite coherent heterogeneity"; and calls the products here respectively "strict form" and "free form", — not meaning form in the usual musical sense. A vast deal more, built on this, or pari passu. To those who value exegesis, the whole book will be exceedingly confused. To those who like strong sentences irrespective of how they come in, it will make good reading. The main ideas towards which authoress is groping are undoubtedly sound. —— In 5-column review in "Musical Herald" Annie Jessy Curwen has grappled valiantly with analysis. Following is an extract: —

The rhythmic conception of music does not only mean that rhythm (in the ordinary sense of the word) is the most important factor in music, but that the other factors, pitch, intensity, and quality, each has a rhythmic movement or periodic quality of its own. The term "outline" is adopted to suggest the rhythmic movement of each factor:—"time-outline", "pitch-outline", "force-outline", "colour-outline". Each has its rhythm, its curve, its rise and fall, its recurrence; and this common characteristic (rhythm) is what gives to the art-work its necessary unity. . . . . The assumption that of the four outlines pitch is the most important is vigorously combated by authoress. She devotes some space to proving that, besides appearing as the primary factor in primitive music, the time-outline is the essential one in the imagination, memory, and perception of all music. . . . . From the music of the early church musicians rhythm was excluded, as savouring of "the fascinating but unholy strains which beguiled the outer world". Pitch-outline was then all important. . . . . The folk system, with its dual scale and its rhythmic charm, afterwards asserted itself, and became the essential foundation of cultivated music. The Protestant Church musician, adopting its popular elements, began to build up a new counterpoint on that basis. Counterpoint, in its turn, leavened secular music, and, combining with the dance form, produced the "Suite". The new development culminated in the genius of Bach. But it had not the elements of natural musical evolution. "A pitch-development which required the subordination of all the other factors of music was doomed to extinction as soon as the material for variety in pitch-outline was exhausted. Each contrapuntal era from the point of view of evolution, forms a cul-de-sac. Once this point is reached, the natural rhythmic principle reasserts itself, and music reverts to the normal condition of its development". Sonata form was the triumph of rhythm over counterpoint. But the triumph has never been complete. and though the history of modern music is that of a gradual escape from traditional form, the fundamental conditions of its present development are the same as those of the contrapuntal eras. There is still a predominance of pitch-outline over time-outline; and to this is added a vast development of colour-outline, which also predominates over time-outline. Because of this, authoress predicts that "this particular pitch-development will end, like its predecessors, in a cul-de-sac".

Rhythm and Open-air life. F. Gilbert Webb furnishes the following note: — "The Hungarian language is probably the most subtle in accentuation, and in Hungarian folk-tunes we find the greatest variety of rhythms. As one goes Westward and North-

Digitized by Google

ward the folk-tunes lose strongly-marked characteristics, and the notes become more even in duration and the melodies more symmetrical, until we come to our own old tunes, the majority of which are in notes of equal value, corresponding with our comparatively slow and even mode of speech. I am inclined to believe that this is due to the greater amount of time Northern and Western people spend indoors, owing to the lesser amount of sunshine they enjoy as compared with Southern and Eastern races. The inevitable tendency of living the greater part of the day in a house is to put things in order, to arrange constantly-seen objects symmetrically. Out of doors there is little or no symmetry, and the importance of details is less impressed on the eyes. This influence of environment cannot fail to affect mode of thought, and consequently manner of speech, and finally style in a people's music".

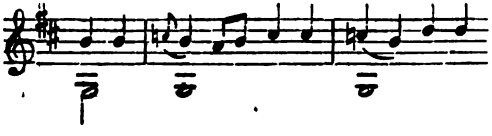
John E. Borland adds: — "You will find that the sense of rhythm is strong among those who live on the hills, weaker among those who live on the level, and weakest of all among those who walk in the streets".

Das vierte deutsche Bachfest findet in Chemnitz in den Tagen vom 3.—5. Oktober 1908 statt. Gedacht ist an zwei Kirchenkonzerte (darunter eine Aufführung der h moll-Messe), ein Orchester- und ein Kammermusikkonzert. Ausführende sind Institute der Stadt.

Der vierte musikpädagogische Kongreſs wird in der Osterwoche in Berlin abgehalten. Die Gestaltung ist ähnlich den früheren (1. Allgemeine musikpädagogische und musikwissenschaftliche Fragen, 2. Kunstgesang, 3. Schulgesang, 4. Demonstrationen). Das Hauptgewicht soll indessen nicht auf die Vorträge, sondern auf die Kommissionssitzungen gelegt werden, in denen eine große Zahl von Spezialfragen vor dem betreffenden Interessenkreis zur Erörterung gelangen und die Vorarbeiten geleistet werden sollen. Die innere Organisation des Verbandes sei jetzt so weit gediehen, »daß es an der Zeit erscheint, das große Publikum mit seinen Ideen und Zielen bekannt zu machen, damit die junge Generation bei ihrer musikalischen Ausbildung mehr wie bisher den Lehrberuf ins Auge faßt und diesen nicht erst — mit mangelnder Vorbildung — nach dem Fehlschlag der Virtuosenlaufbahn ergreift«.

Mozart's Krönungsmesse. Woher diese Messe (K. V. 317) den Namen hat, ist bis dahin ganz unbekannt gewesen, da im Jahre ihrer Entstehung, 1779, keine Krönung stattfand. Joh. F. Engl-Salzburg hat vor einiger Zeit im »Salzburger Volksblatt« den Grund aufgedeckt: Mozart's Messe ist ein Werk zur Erinnerung an ein Gelübde, das von dem alten Benediktinerkloster zu St. Peter in Ehren gehalten wurde, und das darin bestanden hatte, daß man in schweren Kriegszeiten um 1744 das Gnadenbild der allgemeinen Landesmutter Maria am Plain mit kostbaren Kronen verherrlichte, welche aus Gold gearbeitet und mit den kostbarsten Edelsteinen besetzt waren. Die Einweihung der vom Papst geweihten Kronen geschah am 4. Juni 1751. Noch heute wird die Erinnerung an diesen Tag an jedem fünften Sonntag nach Pfingsten mit einer Andacht gefeiert. Zur Erinnerung an diese *Krönung der Maria am Plain* hat denn nun Mozart diese Messe geschrieben. Die Quelle für Engl's Forschung ist der Auszug einer Chronik von 1782 über das genannte Kloster von P. Placidus Bernhardskis.

Mozart's Violinkonzert mit dem »*Straßburger*«. Eine dankenswerte Aufklärung hierüber hat Joseph Liebeskind in der Zeitschrift »Musikhandel und Musikpflege« Nr. 1/2 d. J. gegeben, die darin besteht, daß er in der Karnevalssinfonie K. v. Dittersdorf's (Bd. XI in den von Liebeskind herausgegebenen Orchesterwerken) im vierten, mit »*ballo Strassburghese*« überschriebenen Satz ein Thema entdeckte, das ähnlich wie das Thema in Mozart's viertem Violinkonzert in Ddur (K. V. 218) und zwar im Schlußsatz, eine »*Musette*« ist. Es handelt sich um das Dudelsackthema:



Digitized by Google

Daß das neu aufgefundene 7. Konzert das mit dem »Straßburger« sein könnte, bestätigt sich demnach wohl kaum. Jahn's Vermutungen hierüber (Bd. I, S. 358f. 3. Auflage) wären ebenfalls zu berichtigen.

Von **Hugo Riemann's** zuletzt Ende 1904 erschienenem **Musiklexikon** ist eine neue (die siebente) Auflage in Sicht, und der Verfasser bittet deshalb alle Interessenten um Zusendung von Korrekturen und Ergänzungen an seine Adresse **Leipzig**. Keilstraße 1 II.

Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienener Bücher und Schriften über Musik.

Andro, L., Lilli Lehmann. (Moderne Musiker.) Gr. 8°. 40 S. m. 1 Taf. Berlin, Harmonie, 1907. ℳ 1,—.

Bäuerle, Herm., Liturgie. Theorie des römisch-kathol. Kultus. Gr. 8°. VI u. 101 S. Regensburg, F. Pustet, 1908. ℳ 2,—.

Bühnenspielplan, Deutscher. Mit Unterstützung des Deutschen Bühnenvereins. Register zu 1905/06, 8°, 155 S., zu 1906/07, 8°, 185 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel. à ℳ 2,—.

Über den Wert dieser Statistiken (Oper, Operetten, Schauspiele usw.) ist schon früher die Rede gewesen; sie sind schon jetzt überaus interessant und für Männer, die mit dem Theater zu tun haben, unentbehrlich. An Hand von gegen 350 Theatern läßt sich schon einigermaßen sichere Statistik treiben. Nur wenigstens ein paar Zahlen. Was ein Gedenktag ausmacht, sieht man bei Mozart. 450 Aufführungen von 1904/5 stehen 833 von 1905/6 gegenüber; 1906/7 ist die Zahl 514. Die größte Aufführungszahl erreichte Carmen mit 524 Aufführungen, während das meist aufgeführte Wagner'sche Werk (Tannhäuser) 337 aufweist[1]). Vor einigen Jahren war die Zahl noch fast gleich. »Die lustige Witwe« paradiert 1906/07 mit der unerhörten Zahl von 2738 Aufführungen.

Glyn, Margaret H., The Rhythmic Conception of Music. London, Longmans, 1907. pp. 192, crown 8 vo. 3/6.

The writer of this book presents a view of music, which is as novel as it is interesting, and which throws a strong light on the fundamental principles underlying the art. She takes the rhythmic element in music as the formative principle of unity, and works out her conception both from the historical and psychological point of view. Rhythm is defined as "the periodic quality, undulating, circling or pulsative, of all movement"; and as, according to Herbert Spencer, rhythm is a necessary characteristic of all motion, it is obvious that here we can obtain a unifying principle. A study of history shows us that rhythmic feeling was the common origin of poetry, dancing and music; and that the basis of all folk-music, as far back as we can trace it, was rhythm pure and simple. The general law of musical evolution is laid down, and proved to exist in the actual development of art; and so modern music is shown to have had its origin in folk-song, and not in the Church art of the middle ages.

The progress of all art is shown to be from the Strict to the Free (which is equivalent to passage from the homogeneous to the heterogeneous), and thus from the somewhat strict outline of ancient music we pass to the endless variety of modern music. A strict standard is necessary. But when once this standard is grasped, monotony must be avoided by the free utterance.

Coming to the psychological part of the work, the authoress shows that what she terms the Rhythmitonal Idea is the result of the synthetic intuitive action of the imagination, and not the analytic reasoned processes of the intellect; it must be intelligible not to the intellect, but to the emotions, of the hearer. In her opinion the emotional element in music has actually assisted to develop a considerable part of musical technique, by creating the movement of absolute free form. She discusses the association of the poetic idea with music, coming to the conclusion that the evolution of music is not advanced by the

1) Man muß hier aber daran denken, daß ein Institut wie die Komische Oper in Berlin mit großen Zahlen beteiligt ist. »Hoffmann's Erzählungen« erreichten dadurch 365 Aufführungen.

Digitized by Google

influence of another art, but proceeds in its own natural and inevitable path of development.

The book is one that merits deep and careful consideration. From all points of view it is a notable addition to works on musical aesthetics, and, whatever views may be taken of the questions at issue, it conveys a theory that cannot be overlooked or ignored. T. H. Yorke Trotter.

Gorter, R., Dem lebendigsten Toten. Eine Erinnerungsschrift z. R. Wagner's 25. Todestag. Gr. 8°. 35 S. Hannover, A. Nagel, 1908. ℳ 1,20.

Henschel, George. Recollections of Brahms. Boston, U.S.A., Gorham Press, ; 1907, pp. 94, crown 8vo. 4/6.

An expansion of extracts from Journal of the singer-composer, which appeared in German in Vienna "Neues Tageblatt" in 1897 (just after the death), and in English in "Century Magazine" in 1901; some letters of Brahms to Henschel added, in English translation. The two were intimate companions for a while about 1876, and chance-friends or letter-friends for 21 years after. The homely Brahms is here, with his beer-drinking, his horrific snoring, his collar-less attire; the social Brahms is here, surrounding himself, with an "aes triplex of irony, sarcasm and indifference", also showing himself a remarkably sane and modest man, also one not unsusceptible to feminine amenity; Brahms the master-musician is here, with penetrating remarks about his art. Though a wide reader and close thinker, B. frankly confessed that he had not the least idea what Wagner meant by his "Ring" plot. Of metronome-marking he held that composers were tempted into it by the necessities of initial production, and always afterwards regretted it. He liked to hear his own works as often as possible played in MS. before printing. He stoutly maintained that the rumour of his dislike to the English was a libel, and that "solely love of comfort, laziness if you like, and aversion to concerts prevented his going to England, but equally so to Petersburg or Paris". All the symptoms in Brahms point to a deep-lying shyness. In the great superabundance of literary writings made ab extero about music, this booklet, as the sensible discourse of a minor augur regarding a major augur, on ground which was as far as it went common to both, is rare and refreshing. A dumpling in fact in very thin soup.

Klinke, Otto, E. T. A. Hoffmann's Leben u. Werke vom Standpunkte ein. Irrenarztes. 2. [Titel-] Aufl. kl. 8°. XX 239 S. Halle, C. Marhold ['03] '08. ℳ 3,—.

Kloß, Erich, Richard Wagner in seinen Briefen. (Bücher der Weisheit u. Schönheit.) 8°. 144 S. Stuttgart, Greiner & Pfeiffer, (1908). ℳ 2.50.

Es sind Auszüge, besser Zitate, aus Briefen R. Wagner's, wie man etwa Aphorismen herausgibt. Daß sie sachlich geordnet sind, versteht sich von selbst.

Laloy, Louis, Rameau. »Les maîtres de la musique.« 8°. 246 S. Paris, F. Alcan, 1908. fcs. 3,50.

Lenz, Wilh. v., Beethoven. Mit Erläuterungen v. A. Ch. Kalischer. Berlin, Schuster & Loeffler. ℳ 4,—.

Michel, Henri, La sonate pour Clavier avant Beethoven. 8°. 126 S. Paris, Fischbacher, 1908..

Pazdírek, Fr., Universal-Handbuch der Musikliteratur. — Manuel universel de la littérature musical. — The universal handbook of musical literature. Lex.-8°. Vol. XI u. XII. S. 473—700 u. XVIII u. S. 1—448. Wien, Verlag des Universal-Handbuch der Musikliteratur 1908. Je ℳ 12,—.

Riemann, Hugo, Grundriß der Musikwissenschaft. Leipzig, Quelle & Meyer. ℳ 1,—.

Rietsch, Heinrich. Die Grundlagen der Tonkunst. Versuch einer genetischen Darstellung der allgemeinen Musiklehre. »Aus Natur u. Geisteswelt«, 178. Bändchen. Leipzig, B. G. Teubner 1907.

Die schwierige Aufgabe, über ein so umfassendes Gebiet auf so engem Raume zu orientieren, hat der Verfasser meiner Meinung nach sehr gut gelöst. Er zeigt nicht nur ein sein Thema voll und selbständig umfassendes Wissen, sondern, was noch mehr ins Gewicht fällt, die Fähigkeit, dieses kurz und klar gegliedert und dabei doch anregend zu vermitteln. Indem er nie den Faden verliert, gelingt es ihm, auf wenig Seiten viel zu bringen. Ich meine aber, daß er doch zu viel gewollt hat. Es scheint mir ausgeschlossen, auf 130 Seiten die Elementarlehre zugleich sachlich und geschichtlich entwickeln zu wollen. So kommt doch manches zu kurz. Und in dieser oft nur andeutenden Kürze ist das Büchlein wohl nur dem von gutem Nutzen, der den Stoff wenigstens obenhin bereits beherrscht und ihn an der Hand der Ausführungen des Verfassers noch einmal durchgeht.

Digitized by Google

Sachlich hätte ich einzuwenden, daß das mathematisch-akustische Rechnungswesen in seiner Bedeutung für die Elementarpraxis überschätzt wird. In Kapiteln wie Harmonik, Rhythmik, Formenlehre ist mein Standpunkt von dem des Verfassers teilweise von Grund aus abweichend. Ich muß mich auf diesen Hinweis beschränken, da ich durch Eingehen auf Einzelheiten den Rahmen einer Besprechung weit überschreiten müßte.

Herm. Wetzel.

Ruts, Ottmar, Neue Entdeckungen von der menschlichen Stimme. Gr. 8°. VIII, 158 S. München, C. H. Beck, 1908.

Schaefer, Karl L., Tabellen der Schallgeschwindigkeit u. Tonwellenlängen in der Luft bei verschiedenen Temperaturen. [Aus: »Beiträge z. Anat., Physiol., Pathol. u. Therapie d. Ohren, d. Nase u. d. Kehlkopfes«.] Gr. 8°. S. 76—87. ℳ 1.50.

Scheidemantel, Karl, Stimmbildung. Kl. 8°. 83 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1907. ℳ 1,50.

Schneider, Louis. — Massenet. 1 volume gd. in-4° de 400 pages. Paris, Carteret, 1908. Fr. 25,—.

Monsieur Massenet est un pur musicien, qui a toujours fui la critique littéraire. Il diffère en cela de certain de ses collègues bien connu par son incessante intervention, en tout, et sur tout. On doit lui rendre hommage de cette discrétion et le féliciter d'autant plus d'avoir, sans prendre la plume, encouragé la volumineuse biographie qui nous raconte sa vie et l'histoire de ses œuvres. Oui, l'apparition d'une livre comme celui ci ou la documentation déborde en 400 pages in-4°, constitue bien un service rendu à la musicologie. Le public a toujours intérêt à connaitre des faits, à retenir des évènements, à fixer des anecdotes. La présence du maître parmi nous n'y change rien. La personnalité qui se livre aux curiosités des biographes fait, somme toute, une œuvre altruiste, par conséquent légitime. Et n'allons point confondre un monument historique, utile à la cause de l'érudition, avez telle effigie dressée récemment en présence de celui qu'elle représentait.

Notre confrère M. Schneider a d'ailleurs montré dans ce livre un réel talent pour se maintenir à l'écart de toute apologie. Ce sont des témoignages qu'il prétend apporter devant nous, et lorsque le critique apparaît chez lui à côté du narrateur, il fait preuve d'une judicieuse indépendance. Combien je comprends que la difficulté même de cette œuvre ait tenté un esprit disert et ami de l'objectivité! Suivre Massenet depuis ses années difficiles, où il «blousait» des timballes au café Charles, jusqu'à sa gloire déja presque historique, le montrer porte-drapeau des modernistes au temps de Bazin, et chef d'école à l'heure présente, signaler les influences qu'il a subies, celles qu'il a exercées, donner enfin une description analytique des ses œuvres, il y a bien là une mission charmante à remplir. Le goût de l'actualité et la piété des souvenirs s'y trouvent mèlés. Et je ne sais quelle atmosphère de théâtre se dégage de ce récit d'une perpétuelle activité, et nous fait mieux comprendre la ferveur exaltée qui caractérise les chef-d'œuvres du maître. Il semble bien en effet que Massenet, tendre et vibrant, ait toujours su tirer des circonstances de la vie l'émoi qu'elles contenaient. Ce ne sont pas les perspectives philosophiques ni le jeu des forces symphoniques qui l'attirent, mais la situation scènique, l'action représentée, et ce qu'elle comporte d'effet. Toute son inspiration s'applique à transformer ces pressentiments visuels en données musicales, qui les réalisent. Et cette passion de l'effet, comprenons le bien, n'a rien d'un réalisme choquant. Elle se réclame instinctivement d'un idéalisme averti et bienveillant, qui la justifie. Elle reste toujours au service de l'art, et du génie. Chez les imitateurs par contre, elle se met aisément aux gages de l'intérèt et du succès facile. C'est pourquoi Massenet, plus qu'aucun maître, restera inimitable, et seul capable de faire du Massenet.

J. E.

Thayer, Alex. Wheelock, Ludwig van Beethovens Leben. Auf Grund der hinterlassenen Vorarbeiten u. Materialien weitergeführt v. Herm. Deiters. 4. Bd. Mit Vorwort, Register, Berichtigungen u. Ergänzungen v. Hugo Riemann. Gr. 8°. XIV, 594 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel. ℳ 12,—.

Wagner, Richard, an Minna Wagner. Herausg. von H. v. Wolzogen. Berlin, Schuster & Loeffler. ℳ 8,—.

— an Eliza Wille. 15 Briefe des Meisters nebst Erinnerungen u. Erläuterungen v. Eliza Wille. (Neue [Titel-]Ausg. v., »W., 15 Briefe.« 8°. 163 S. Berlin, Schuster & Loeffler [1894] '08. ℳ 3,—.

Richard Wagner-Jahrbuch. Herausgegeben von Ludwig Frankenstein. Zweiter Band. 8°, 576 S. Berlin, H. Pätel, 1907. ℳ 9.—

Von den in dem Jahrbuch enthaltenen

Digitized by Google

Aufsätzen wenden sich die meisten an die engere Wagnergemeinde, interessieren also an dieser Stelle nicht. Das soll kein Vorwurf sein, denn jedes literarische Unternehmen sucht sich ein bestimmtes Publikum. Wenn sich das Wagnerbuch, sagen wir einmal etwa 6 Jahre mit dieser Tendenz halten kann, dann ist der Beweis erbracht, daß die engere Wagnergemeinde auch zu unserer Zeit noch sehr viele Anhänger zählte. Von den übrigen Aufsätzen seien genannt: Über die mütterlichen Ahnen E. Wagner's von S. K. v. Stradonitz (es wird nachgewiesen, daß die Ahnen Wagner's mütterlicherseits ausschließlich bürgerliche Handwerksmeister in Weißenfels sind, einer Stadt, die bekanntlich im 17. und 18. Jahrhundert ein bedeutendes Musik- und speziell Opernleben aufwies), ein interessanter Artikel: Der Ring des Nibelungen in seinen Beziehungen zur griechischen Tragödie und zur zeitgenössischen Philosophie von R. Petsch, die Wagnersache in Frankreich (1886—1896) von J. G. Prod'homme, ein ähnlicher Artikel über Spanien (1876—1906) von J. Brossa, ferner sehr dankenswerte statistische und bibliographische Zusammenstellungen vom Herausgeber, die klar legen, daß die Publikation in dieser Beziehung den Zwecken eines Jahrbuchs zu entsprechen beginnt. Musikalischer Art sind einzig zwei Aufsätze, nämlich: Zur Entstehung des Leitmotivs bei Richard Wagner von R. Sternfeld und das Vorspiel und der erste Akt von »Tristan und Isolde« von K. Grunsky.

Der erste Aufsatz erfordert hier einige Bemerkungen, da er teilweise an die Adresse der Musikwissenschaft gerichtet ist. In übellauniger Art ereifert sich Sternfeld über die bösen Musikhistoriker im allgemeinen und über G. Adler's »Richard Wagner« im speziellen und zwar, wie sich herausstellen wird, in ganz grundloser und unnötiger Weise, vielleicht nur mit der Absicht, böses Blut zu machen. Der Aufsatz legt dar, daß Wagner schon in den »Feen«, noch stärker in dem »Liebesverbot«[1]) vom Leitmotiv Gebrauch gemacht hat, wenn auch, wie Sternfeld S. 121 selbst sagt, der entscheidende Schritt beim »Holländer« geschah. Sternfeld spricht nun die Ansicht aus (S. 127), daß Wagner das Leitmotiv angewendet haben würde, auch wenn er keine Vorgänger in dieser Beziehung gehabt hätte. »Die Notwendigkeit allein führte den jungen Dramatiker dazu, etwas zu äußern, was in ihm lag und was er einst so glorreich ausgestalten sollte, wie keiner vor ihm und nach ihm ... Wagner hat das Leitmotiv geschaffen ohne jeden Vorgänger.« Adler hat in seinem Buche Beispiele angeführt, wie die Idee des Leitmotivs zu den verschiedensten Zeiten auftaucht. Er nennt Komponisten, die Wagner kaum dem Namen nach gekannt hat (Sternfeld möge sich übrigens darüber beruhigen, wenn Musikhistoriker »Monteverdi« und nicht »Mondeverde« schreiben; sie kennen nämlich die Briefe dieses Komponisten in der Vogel'schen Biographie, womit klar genug gesagt ist, was der historische Exkurs bedeuten soll. Dann werden Musiker und Werke angeführt, die Wagner gekannt hat. U. a. wird auch Loewe genannt. Entsetzt fährt Sternfeld aber davor zurück und ruft kategorisch, »so soll er (Adler) erst beweisen, daß Wagner 1833 Löwe'sche Balladen gekannt hat« (S. 123). Das dürfte nicht so schwer sein; denn wenn Loewe's op. 1 mit Balladen im Jahr 1824 erscheint (die meisten Balladen erschienen bis 1827), die Stücke einschlagen, so müsste man an Wagner's Strebsamkeit zweifeln, hätte er sich mit den Balladen dieses sehr bald bekannten Komponisten nicht genau bekannt gemacht. Warum also seine Unwissenheit in manchen Gebieten so emphatisch an den Pranger stellen! Eine Beeinflussung Wagner's durch Berlioz hält Sternfeld für ganz ausgeschlossen, weil — und darin besteht das Positive des Aufsatzes — schon in den frühern Werken leitmotivische Verwendungen von Sternfeld nachgewiesen werden können. Und doch, ist es nicht sehr gut möglich, sogar wahrscheinlich, daß Wagner etwas aus der Aufführung der »*Phantastique*« (1841), die in der Verwendung der »*idée fixe*« weiter geht als der »Fliegende Holländer«, gelernt hat? Gerade Sternfeld muß auch zugeben, daß »Rienzi« keinen neuen Schritt in der Entwicklung des Leitmotivs bezeichnet (S. 118). Mutet dies bei dem so konsequent fortschreitenden Wagner nicht eigentümlich an? Mit dem »Liebesverbot« verglichen, bedeutet »Rienzi« in dieser Beziehung eher ein Abgehen von dem gewählten Weg. Und ist es nun nicht möglich, daß gerade Berlioz' Werk Wagner die Fruchtbarkeit des Systems des Leitmotivs von neuem und in neuer Beleuchtung zeigte, was vielleicht gerade dem »Holländer« zugute gekommen ist? Soll der damals künstlerisch noch durchaus nicht gefestigte Wagner

1) Es sei gebührend hervorgehoben, daß Sternfeld sich einen Einblick in die allem Anschein nach nicht leicht zugängliche Partitur des »Liebesverbots« im kgl. bayr. Nationalmuseum verschafft hat. Daß dieses Werk wenigstens im Klavierauszug nicht schon längst veröffentlicht ist, nimmt wunder.

Digitized by Google

keine Anregungen mehr nötig gehabt, soll er alles nur aus sich selbst geschöpft haben? Ein junger Künstler mit den Anlagen Wagner's hat Augen und Ohren in einer Weise offen, wie es gewöhnlichen Sterblichen ganz unbegreiflich ist. Besteht doch zu einem guten Teil die Größe eines Künstlers gerade in der Menge der innerlich verarbeiteten äußern Anregungen. Diese aufzudecken, nahe zu legen, mehr oder weniger als wahrscheinlich hinzustellen, das gehört gerade in das Bereich der Wissenschaft.

Für die ganze Behandlung »Wagner und das Leitmotiv« ist von grundlegender Wichtigkeit, daß die Idee des Leitmotivs zu dieser Zeit geradezu in der Luft liegt, daß eine ganze Anzahl Komponisten, durch die dichterische Strömung veranlaßt, teilweise unabhängig voneinander, in verschiedener Weise und auf den verschiedensten Gebieten der Musik auf sie gekommen sind. Man kann hier noch mehr Beispiele anführen, als es Adler tut, ohne damit etwas prinzipiell Neues zu beweisen. Verwiesen sei nur auf einen interessanten Fall bei einem Komponisten, bei dem man es auf diesem Gebiete gar nicht vermuten würde, auf Mendelsohn's Reformationssinfonie von 1829, die völlig unabhängig von Berlioz' berühmtem Werk, eine direkt programmatische, »leitmotivartige« Verwendung des »Dresdner Amens« im ersten Satz macht[1]). Auf all' diese Dinge hat man sich damals nicht so sonderlich viel eingebildet. R. Schumann findet sogar nötig, sich 1835 über eine Sonate Loewe's, die ein Motiv in allen Sätzen beibehält und immer verschieden gestaltet, lustig zu machen. In seiner Besprechung der phantastischen Sinfonie von Berlioz fällt es ihm gar nicht ein, über die »*idée fixe*« sich sonderlich zu verbreiten; was Berlioz damit wollte, scheint ihm ohne weiteres für jeden gewissermaßen selbstverständlich. Denn über etwas, was in der Luft liegt, verbreitet man sich nicht ausführlich. 35 Jahre später, als mit der Durchführung von leitenden musikalischen Gedanken an der Hand dichterischer Vorwürfe in voll ausgebildeten Systemen Ernst gemacht wurde, stieß man sich daran viel stärker, vermutlich teilweise deshalb, weil die Verbindung der Musik mit der Poesie, ein Kennzeichen der Blütezeit musikalischer Romantik, viel lockerer geworden war.

Der Jüngling Wagner ist nun aber ebensogut ein Kind seiner Zeit wie jeder andre, d. h. eben ein ausgeprägtes. Nicht Wagner hat die Zeit der Romantik gemacht und ihren Charakter bestimmt, sondern er ließ sich in seiner Jugend von ihr tragen wie die andern auch. Es ist deshalb ganz grundfalsch oder allermindestens die allergewagteste Hypothese, zu behaupten, daß Wagner lediglich auf Grund seiner dramatischen Veranlagung das Leitmotiv geschaffen haben würde ohne jeden Vorgänger. Die Idee des Leitmotivs ist geradezu Gemeingut der romantischen Periode und wichtig ist einzig, was die einzelnen Vertreter der Romantik aus ihr und mit ihr gemacht haben. Daß es Wagner war, der die Idee kraft seiner ganzen dichterisch - dramatisch - musikalischen Veranlagung in einziger Weise aufgriff und zu einem der kühnsten Systeme, die es in der Musik gibt, ausbildete, gibt nicht nur jeder »Historiker« zu, sondern betont es sogar; und gerade in dem Adlerschen Buche wird auf diese Seite des Wagner'schen Systems gehörig Gewicht gelegt.

Wenn nun Sternfeld nachweist, daß Wagner schon 1833 von dem Leitmotiv Gebrauch machte, so sind Historiker und sthetiker die ersten, die diese Resultate dankend entgegennehmen und sie verwerten werden. Zeigt es doch wieder, daß charakteristische Züge in dem Schaffen eines großen Mannes sehr früh zu tage treten. Verwunderlich bleibt nur, daß ein Mann wie Sternfeld, der doch über einen weitern Gesichtskreis wie die meisten andern engern Wagnerianer verfügt, seine Ansichten mit einer derartig unkritischen Einseitigkeit und einer Animosität, die für gesetzte Leute kaum mehr am Platze sein dürfte, vorträgt. Unsre Leser bitte ich die Behelligung mit diesem Gegenstande zu entschuldigen; da aber Sternfeld auf eine Auseinandersetzung von dieser Seite aus wartete, so mußte sie gegeben werden.

A. H.

---

1) Den näheren Beweis findet man in einem Aufsatz über dieses Thema in den »Signalen« 1904, Nr. 18—20.

Digitized by Google

Besprechung von Musikalien.

Handl, (Gallus), Jakob. Opus musicum III. Bearbeitet v. E. Bezecný u. J. Mantuani. Denkmäler der Tonkunst in Österreich, unter Leitung v. G. Adler. XV. Jahrg. 1. Teil. Wien, Artaria & Co., Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1908. ℳ 15,—.

Joseph Haydn's Werke. Erste kritisch durchgesehene Gesamtausgabe. Serie 1 Symphonien. Band 1. Leipzig, Breitkopf & Härtel. ℳ 20,—.

Über die Bedeutung und den Wert einer kritischen Gesamtausgabe der Werke Haydn's zu reden, ist an dieser Stelle nicht notwendig. Wir alle werden dankbar sein, daß es endlich so weit gekommen ist und die Ausgabe zu erscheinen begonnen hat.

Der erste, von E. Mandyczewski herausgegebene Band der ersten Serie (Sinfonien; es ist etwas zu bedauern, daß diese Gesamtausgabe die Schreibung »*Sinfonien*« nicht angenommen hat und »Symphonien« schreibt; da das Wort mit der griechischen Bezeichnung wenig zu tun hat und die Italiener einmal doch die Begründer der »*Sinfonia*« gewesen sind, hätte man mit der anderen Schreibung aufräumen können) bringt die zwölf ersten Sinfonien. Im Vorwort sind die Quellen angegeben, die besonders für das authentische Material maßgebend sind. Das sich hieraus ergebende Bild ist sehr interessant, wenn auch durch Pohl annähernd bekannt. Statt der früher angenommenen 150 Sinfonien stellen sich als fragles echt nur 104 heraus, von den fälschlich J. Haydn zugeschriebenen Sinfonien konnten 38 als anderen Komponisten zugehörig eruiert werden, 36 Sinfonien sind zweifelhaft, können, wenigstens teilweise, von Haydn sein, bieten jedenfalls der Forschung noch manche Aufgaben. Manche echte Sinfonie ist auch wohl für alle Zeiten verloren. Ferner scheidet das thematische Verzeichnis natürlich auch die »Ouvertüren«, überhaupt alles, was sich nicht mit dem Begriff »Sinfonie« deckt, aus. An Ouvertüren werden 16 zitiert.

Der erste Band bietet schon viel des Interessanten, wenn auch von einer eingehenden Besprechung abgesehen werden muß, teilweise auch deshalb, weil zuerst größere Überblicke geschaffen werden müssen. Am meisten fällt wohl auf, daß die erste, nachweislich aus dem Jahre 1759 stammende Sinfonie nebst den nächstfolgenden Sinfonien (1—4) bedeutender ist als die aus dem J. 1762. (Die Datierung ist teilweise etwas anders als bei Pohl.) Das nimmt geradezu wunder; denn zwischen ihnen liegen die schon früher bekannten Programmsinfonien »Die Tageszeiten« aus dem Jahr 1761, die ungleich bedeutender, und viel breiter angelegt, in dieser Aufeinanderfolge doppelt auffallen. Eine Erklärung für das Aussehen der Programmsinfonien findet man einzig darin, daß sie auf anderm Grunde, dem des *Concerto grosso* gewachsen sind, und daß die Programmabsichten insoweit höher stehende, mannigfalltigere Musik ergeben haben. Aber man wundert sich gerade darüber, weil die Programmsinfonien gar keine Wirkung auf die nächstfolgenden Sinfonien ausgeübt haben, die, wie gesagt, im allgemeinen kaum den Wert der früheren besitzen. Eine Stelle wie in der Sinfonie Nr. 3, wo, um gerade an fortschrittliche Stilprinzipien zu erinnern, die Oboen ganz selbständig mit den Violinen alternieren, indem ein wirkliches Gesangsthema zwischen diese Instrumente verteilt wird (S 24), findet sich in diesen späteren Sinfonien nicht. Manches wäre über die sehr verschiedenen Menuetts zu sagen; das erste findet sich in der ebengenannten 4. Sinfonie, und zwar als Kanon in der Oktave; es enthält keine volkstümlichen Wendungen. Am ehesten entspricht dem späteren Haydnschen Menuett das Trio in der 10. Sinfonie, die keinen Schlußsatz hat. Das Trio in der 11. Sinfonie wird man ein solches im Mannheimer Geschmack nennen müssen; Mannheimer »Seufzer« finden sich öfters in den Sinfonien, drängen sich aber nicht auf. Das Finale der vierten, wohl der bedeutendsten reinen Sinfonie dieses Bandes ist eine Fuge, deren Thema solchen von M. Haydn und der von Mozart's *C*dur Sinfonie gleicht. Den langsamen Satz dieser Sinfonie könnte man mit Trauermarsch überschreiben. Dies alles nur ein paar Andeutungen. — Der Revisionsbericht soll in späteren Bänden erscheinen.

Die Ausstattung ist sehr vornehm und entspricht den übrigen Leistungen des großen Verlagshauses auf dem Gebiete der Gesamtausgaben. Dieser erste Band enthält auch das Hoppner'sche Porträtgemälde J. Haydn's in schön ausgeführter Nachbildung. Das Titelblatt schmückt eine geschmackvolle Vignette, die von alten Drucken Haydn'scher Werke aus der früheren Offizin Breitkopf & Härtel stammt. Möge das große Unternehmen mit Glück fortgesetzt und beendigt werden. A. H.

Wiener Instrumentalmusik vor und um 1750. Vorläufer der Wiener Klassiker: J. A. G. Reutter (d. Jüngere) 1708—72,

G. C. Wagenseil (1715—77), G. M. Monn (1717—50), M. Schlöger, 1722—66, J. Starzer (1727—87). Bearbeitet v. K. Horwitz u. K. Riedel. Denkmäler der Tonkunst in Osterreich, unter Leitung v. G. Adler. Wien, Artaria & Co., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1908. ℳ 12,—.

Zeitschriftenschau[1]).

Zusammengestellt von **Carl Ettler.**

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift IX, Heft 1, S. 47 u. Heft 2, S. 91.

Neue Zeitschriften.

GdM Il giornale dei musicisti. Rivista di storia e di critica musicale. Milano.
KM Die Kirchenmusik. Zugleich Mitteilungen des Diözesan-Cäcilienvereins Paderborn. Paderborn, Junfermann'sche Buchhandlung.

Anonym. Zum Kapitel des musikalischen Aufführungsrechts, Deutsche Sängerwarte, Trier, 3, 4 ff. — Zur Tantiémenfrage. Eine Petition des »Allgemeinen Deutschen Bäder-Verbandes«, betreff. Änderung des Urheberrechts, DMDZ 10, 4. — More about Harmony and Counterpoint, ZIMG 9, 5. — Richard Wagner: Vier Ouvertüren für Orchester, herausg. von F. Mottl (Bespr.), LZ 59, 7. — Richard Wagner, Zu seinem 25. Todestage, 13. Febr. 1883, Der Leipziger, Leipzig, 1908, Nr. 7. — Darwin and Lord Kelvin and music, MT 49, 780. — Two musical knights: Sir George Smart and Sir Sterndale Bennett, ibid. — Dr. E. W. Naylor. The prize-winner of the opera competition, ibid. — Beethovenjahrbuch, herausgegeben von Theod. v. Frimmel (Bespr.), LZ 59, 3. — Sophie Cruvelli. NMR 7, 75. — Louis Bonade et l'Harmonie nautique, VM 1, 10. — Zur Einführung des musikalischen Teils der neuen königl. sächsischen Agende, Si 33, 2 f. — Eugen d'Albert's neue Oper (Tragaldabas), DMDZ 10, 5. — August Wilhelmj †. ibid. — Über das Rezitieren liturgischer Gesänge, GBl 33, 2. — Eine deutsche Notenschreibmaschine mit sofort sichtbarer, klarer Notenschrift, Schreibmaschinen-Revue und Stenographische Nachrichten. DMMZ 30, 5. — August Wilhelmj †, S 66, 5. — Edward Mac Dowell †, ibid. — Lebensschicksale unserer größten Tonmeister, NMMZ 15, 1. — Die Familie Beethoven, ibid.

Aldus, J. Een muziekbibliotheek, Cae 65, 1.

Allix, G. Les traités musicaux du moyen age, SIM 4, 2.

Altmann, W. Zu Richard Wagner's 25. Todestag, HKT 12, 6.

— Zu Max Bruch's 70. Geburtstag, National-Zeitung, 5. Jan. 1908.

Altmann, W. Siegfried Wagner's »Sternengebot«, National-Zeitung, 22. Jan. 1908, Abendblatt.

— Manén's Oper »Acte«, National-Zeitung, 25. Jan. 1908, Abendbl.

Asmodeus. Pater Dresdekes Enzyklika wider die musikalischen Modernisten, Mk 7, 9 (Faschingsheft).

Batka, R. Zwischenaktsmusik als Kulturträger, Eine Anregung, KW 21, 8.

— Prag und die Meistersinger, MWB 39, 7.

— Richard Wagner und Angelo Neumann, Illustrierte Zeitung, Leipzig, Nr. 3372.

Bayart, A. Les anciens offices de saint Winnoc et de saint Oswald (D'après un manuscrit de la bibliothèque de Bergues), TSG 14, 1 f.

Bekker, Paul. Richard Wagner's Tod. Erinnerungen und Ausblicke, AMZ 35, 7.

Bellio, G. Contributi alla didattica del pianoforte, RMI 14, 4.

Berlekom, Marie Berdenis von. De Methode van Emile Jacques-Dalcroze tot Ontwikkeling van het rythmisch Gevoel en van het musikaal Gehoor, WvM 15, 4.

Bertier, Chr. de. Per l'»Arianna« di Giulio Massenet, GdM 1, 13/14.

Bertini, P. Rossini benefattore dei cantanti, NM 12, 144.

Bertolini, G. Un giorno vissuto con Edvard Grieg nel suo nido di Norvegia, RMI 14, 4.

Böhme, Meinhardt. Über die Ursachen des Detonierens im a capella-Gesang. Kritische Betrachtungen zu dem Aufsatz von Paul Hassenstein, Sti 2, 5.

Bohn. Das Gradual-Responsorium Posuisti Domine, GBl 33, 1.

Bonaventura, A. Il nostro buon pubblico, NM 13, 145.

Bornstein, Paul. Cosima Wagner als Hebbel-Übersetzerin, Königsberger Blät-

1) Für diese Rubrik bestimmte Zusendungen sind direkt an die Adresse des Bearbeiters der Zeitschriftenschau: Herrn Carl Ettler, Leipzig, Floßplatz 26 zu richten.

Digitized by Google

ter für Literatur und Kunst. Beilage d. Königsberger Allg. Zeitung, 14. Febr. 1908.

Boutarel, A. Une collaboration manquée: Sporschil et Beethoven, M 74, 3.

Bouyer, R. Petites notes sans portée: Un document inaperçu sur l'orchestration des maîtres, M 74, 4.

— Questions embarrassantes sur l'évolution de l'orchestre, M 74, 7.

Brandes, Fr. Joan Manén: Acte. (Bespr. der Erstauff. in Dresden), S 66, 5.

Brenet, M. Essai sur les origines de la musique descriptive, RMI 14, 4f.

Burkhardt, M. Felix Weingartner's Musik zu Goethe's Faust, AMZ 35, 4.

— Die erste deutsche Bizet-Monographie (von A. Weißmann), AMZ 35, 5.

Busching, P. Vom Münchener Musikleben, SMH 5, 2.

Buttler, W. v. Napoleon I. als Musikmäcen. Eine musikgesch. Plauderei, DMZ 39, 5.

Calvocoressi, M. D. Claude Debussy, MT 49, 780.

Caspari, W. Wert der wissenschaftlichen Seelenkunde und der Musikgeschichte für unser Musikverständnis. Mit besonderer Beziehung auf Wundt, Völkerpsychologie II, 1, BfHK 12, 5.

Challier, Ernst, sen. Das Urheberrecht an Werken der Tonkunst, DMMZ 30, 6f.

Chevalley, Heinr. Die Naturschilderungen bei Rich. Wagner. Illustrierte Zeitung, Leipzig, Nr. 3372.

Chilesotti, O. La Chitarra francese, RMI 14, 4.

Chop, M. Max Bruch. Zum 70. Geburtstage des Tonmeisters am 6. Jan. 1908, NMMZ 15, 2.

— Wagner's Entwürfe zu den Meistersingern. Tristan und Parsifal, ibid.

— Das 25jährige Jubelfest des Philharmonischen Chores zu Berlin, SH 48, 4.

Converse, F. S. What may the universitiy do for the Composer? NMR 7, 75.

Conse, Joh. Ein Brief Joachim's über das ungedruckte Violinkonzert von Robert Schumann, AMZ 35, 6.

Curson, H. de. Léon Escalais, GM 54, 5.

Daffner, H. Neue Musikalien, Königsberger Allgemeine Zeitung, 30. Jan. 1908.

— Joh. Seb. Bach's Johannespassion, Königsberger Allg. Zeitg, 13. Febr. 1908.

— Richard Wagner. (Zur 25. Wiederkehr seines Todestages am 13. Febr.), Königsberger Blätter für Literatur und Kunst. Beilage der Königsberger Allg. Zeitung, 14. Febr. 1908.

Davray, R. Castor et Pollux à Montpellier, CMu 11, 3.

Debay, V. Pour les jeunes compositeurs, CMu 11, 3.

Decsey, Ernst. Musikkritikers Himmelfahrt, Mk 7, 9 (Faschingsheft).

Dernburg, Friedrich. Fünfundzwanzig Jahre (zu R. Wagner's Todestag), Berliner Tageblatt, 16. Febr. 1908.

Diot, A. S. von Hausegger, CMu 11, 1.

Drews, Arthur. Der Ideengehalt von Wagner's »Ring des Nibelungen«. Illustrierte Zeitung, Leipzig, Nr. 3372.

Drömann, Chr. Welche Forderungen sind gegenwärtig zu erheben, um einen korrekten und einheitlichen Gesang der evang. Kirchenlieder zu erzielen, CEK 22, 2.

Droste, Carlos. Die Familie Richard Wagner's, Illustrierte Zeitung, Leipzig, Nr. 3372.

Dubitsky, Franz. Der Musiker in alten Zeiten, DMZ 39, 6f.

Eccarius-Sieber, A. Nochmals die Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht und ihr Einfluß auf das Musikleben der Gegenwart, RMZ 9, 6.

Ecorcheville, J. Le luth et sa musique, SIM 4, 2.

Ehlers, P. Don Quijote der sinnreiche Junker von der Mancha (von Beer-Walbrunn). Uraufführung am Kgl. Hof- und Nationaltheater in München, RMZ 9, 3.

Ehrmann, Alfr. v. Drach und Troubadour, Ballade, Mk 7, 9 (Faschingsheft).

Enschedé, J. W. Aanteekeningen over het orgel in de St. Maartenskerk te Zalt-Bommel, Cae 65, 1.

Erckmann, Fr. Henry J. Wood, MWB 39, 5.

Eschelbach, H. Zur Hebung des Volksliedes und des Volksgesanges, KM 9, 2.

Fiege, R. Therese. Musikdrama von J. Massenet, BfHK 12, 4.

— Gluck's Iphigenie in Paris, AMZ 35, 5.

Frans. Twee voordrachten over Muziek te Amsterdam (1. A. W. Weißmann: Bouwkunst en Muziek. 2. S. van Milligen: R. K. Gewijden Zang in de Middeleeuwen), Cae 65, 2.

Fuchs, Ed. Richard Wagner in der Karikatur, Illustrierte Zeitung, Leipzig, Nr. 3372.

Fürst, Max. Erinnerungen an Mozart, Salzburger Chronik.

Gebauer, A. Des Chordirigenten, Kantors und Organisten goldenes Alphabet, MS 41, 2.

Geißler, F. A. Wagner-Pflege nach 1913, Illustrierte Zeitung, Leipzig, Nr. 3372.

Gloeckner, W. Das Münchener Kaimorchester und die Konzertkritik, BfHK 12, 5.

Goldschmidt, H. Dauerndes und Vergängliches in der Musik, Mk 7, 8.

Digitized by Google

Götzinger, F. Basler Musikschule und Konservatorium, SMZ 48, 4.
Grunsky, K. Adolf Vogl: »Maja«. (Bespr. der Urauff. in Stuttgart), S 66, 4.
— Aufgaben und Ziele der Wagner-Forschung, MWB 39, 7.
Hajdeckt, A. Beethoven als Vormund, DMDZ 10, 4.
Henderson, W. J. Wagner and melodic legato, NMR 7, 75.
Honold, E. August Wilhelmj †, NMZ 29, 9.
i. Saalbesitzer contra Genossenschaft deutscher Tonsetzer, DMDZ 10, 5.
Indy, Vincent d'. Meine Wagner-Erinnerungen, Illustrierte Zeitung, Leipzig, Nr. 3372.
— Préface pour la réédition du Couronnement de Poppée, de Monteverde, TSG 14, 1.
Jean-Aubry, G. Henri Duparc, VM 1, 11.
Jedlinski, P. A propos de la reprise d'Iphigénie en Aulide, CMu 11, 2.
Joss, Victor. »Das kalte Herz« von Karl Lafite (Bespr. der Erstauff. in Prag am 1. Febr. 1908), AMZ 35, 7.
Kamieński, Lucian. Hermann Kretzschmar, Mk 7, 10.
Kastner, Emerich. Briefe, die ihn nicht erreichten ... (Wagner), MWB 39, 7.
Keller, O. Richard Wagner. Eine Anregung zu seinem 25. Todestage am 13. Febr. 1908, MRu 4, 8.
Kloß, E. Das werdende Bayreuth. Ein Erinnerungsblatt zum 25jährigen Todestage Richard Wagner's, BfHK 12, 5.
— Aus Richard Wagner's letzter Lebenszeit, MWB 39, 7.
— Neue Wagner-Literatur, Der Türmer, Stuttgart, 10, 5.
— Vom »Weißen und Roten Löwen« zum Palazzo Vendramin (Wagner), Illustrierte Zeitung, Leipzig, Nr. 3372.
Koch, M. Richard Wagner's autobiographische Schriften, MWB 39, 7.
Koeckert, Gustav. Violinschule und Bogentechnik, Mk 7, 10.
Kralik, Rich. von. Die alten Tonarten; erste Studie, KM 9, 2.
Krause, E. Strauß' Salome in Hamburg, BfHK 12, 4.
— Die kunstgerechte Bearbeitung einer Komposition, MWB 39, 6f.
Kropp, W. Bremen im Volkslied, Mitteilungen d. schlesischen Gesellschaft für Volkskunde, Breslau, 1908, Heft 18.
Kroyer, Th. Ein Meister der Musikwissenschaft (Prof. Dr. H. Kretzschmar), DMDZ 10, 6.
Lahm, Karl. Pariser Wagneriana, Illustrierte Zeitung, Leipzig, Nr. 3372.
Laloy, L. La Mer (3 esquisses symphon. d. C. Debussy), SIM 4, 2.
Langen, G. Regelmäßige Kirchenkonzerte, Ein Aufruf, KW 21, 6.
La Torre, F. Degli effetti patologici della musica, RMI 14, 4f.
Lauterburg, G. Reformierter Kirchengesang, SMZ 48, 7.
Lederer, Victor. Verschollene Jugendwerke Richard Wagner's, RMZ 9, 4.
Le Ryzier, Paul. Musikleben in Rumänien, Mk 7, 10.
Lienhard, F. Weimars neues Hoftheater, Der Türmer, Stuttgart, 10, 5.
Lindloff, Hans. Neun Variationen über ein gegebenes Thema, Mk 7, 9 (Faschingsheft).
Lorm, J. Emmy Destinn. Die Gartenlaube, Leipzig, 1908, Nr. 7.
Ludwig, Paul. Die große außerordentliche Versammlung des Vereins der Saalbesitzer von Berlin und Umgegend in Sachen der Genossenschaft deutscher Tonsetzer, Deutsche Saalbesitzer-Zeitung, Leipzig. 5, 3.
M., H. Philipp Wolfrum MRu 4, 8.
Mangeot, A. Le duel Vincent d'Indy, MM 20, 1.
Marsop, P. Die Fremdländerei im Spielplan der deutschen Opernbühnen, AMZ 35, 6.
— Die Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht, der »Bäderverband« und eine Pflichtversäumnis, NMZ 29, 9.
— Opernbrief aus Italien, Mk 7, 8.
Martens, H. Zur Gesanglehrerfrage, MSS 2, 11.
Matthew, James E. A collection of libretti, MT 49, 780.
Melibokus. Die Berliner Kundgebungsversammlung zur Strauß-Frage, Mk 7, 9 (Faschingsheft).
Mennicke, Carl. Theorie der Ouvertüre, Mk 7, 8.
— Soll ich Musiker werden? Daheim, Leipzig 44, 16.
Milligen, S. van. Een nieuwe Vlaamsche opera (Baldie, tekst van Nestor de Tière, muziek van Jan Blockx), Cae 65, 2.
Mortier, Alfred. Le Problème musical, CMu 11, 3.
Müller, E. Schiller und die Musik, Sonntagsbeilage Nr. 4 zur Voss. Zeitung Nr. 43.
Müller, Heinr. Die Chorschule. (Referat für die Jahresversammlung des Vereins evang. Organisten und Chordirigenten im Großh. Hessen am 27. Dez. 1907 zu Frankfurt a. M.), MSfG 13, 2.
Müller, H. v. E. T. A. Hofmann a. Musikschriftsteller [eine Kritik der Ausgaben], SMH 5, 3.
Müller-Hartmann, R. Siegfried Wagner's »Sternengebot« (Bespr. der Urauff. im Hamburger Stadttheater), AMZ 35, 5.

Digitized by Google

Mund, H. Historisehe Nachrichten über die Kirchenorgeln in Halle a. S., ZfI 28, 12f.

N. Richard Wagner und Friedrich Nietzsche. Streiflichter zur Beleuchtung einer seltenen Künstler-Freundschaft und Gegnerschaft, L 31, 8f.

Neißer, A. Das Debut der neuen Direktion der »Großen Oper« (in Paris), AMZ 35, 6.

— Pariser Musik-Glossen, MWB 39, 4.

Neuhaus, G. Musikalische Zeitfragen. Das natürliche Notensystem, NMZ 29, 9.

Neumann, Heinr. Die Berliner Hofoper, Die Woche, Berlin, 9, 3.

Neumann-Strela, K. Weimarer Theatererinnerungen, Blätter für Belehrung und Unterhaltung, Beilage der Leipziger Neuesten Nachrichten, 10. Febr. 1908.

Niemann, W. Edward Mac Dowell, S 66, 7.

— Edward Mac Dowell †, Blätter f. Belehrung und Unterhaltung, Beilage der Leipziger Neuesten Nachrichten, 3. Febr. 1908.

— Richard Wagner und die Gegenwart. Zum 25. Todestage des Meisters, Leipziger Neuste Nachrichten, 13. Febr. 1908,

Noatzsch, R. Sprachmelodie und Gesangsmelodie, MWB 39, 5—6.

Ott, K. Eine neue Geschichte der Musik im Mittelalter (von A. Möhler), KM 9, 2.

P. Die Gefährtin des Klavier-Titanen (Liszt), DMDZ 10, 4.

Paetow, Walter. Eugen d'Albert's neue Oper, Die Gegenwart, Berlin, 72, 52.

Pasig, P. Richard Wagner als Leipziger, Blätter f. Belehrung und Unterhaltung, Beilage der Leipziger Neuesten Nachrichten 10. Febr. 1908.

"Pax." Liturgical Notes. Ash Wednesday; First Sunday of Lent, Church Music, Philadelphia, 3, 2.

Petsch, Robert. Ein Vorläufer Richard Wagner's (Heinrich J. v. Collin), MWB 39, 7.

Pfeilschmidt, Hans. Richard Wagner's letzte Fahrt, Illustrierte Zeitung, Leipzig, Nr. 3372.

Pfohl, Ferd. Zu Richard Wagner's 25. Todestage. Richard Wagner als Kunstproblem und Kulturfaktor, Illustrierte Zeitung, Leipzig, Nr. 3372.

Phantastikus, Faustus. Ein Fastnachtsspuk im Opernhaus. Satirische Bilder und Szenen, Mk 7, 9 (Faschingsheft).

Pizzetti, J. La musica per la «Nave» di Gabriele d'Anunzio, RMJ 14, 4.

Platzhoff-Lyeune, Ed. Richard Wagner in der Karikatur, Allgemeine Zeitung, Beilage, München, 1907, Heft 2.

Ponnelle, L. «Dardanus» de Rameau, CMu 11, 1.

Portig, Mathilde. Die Bedeutung des R für Sprache und Gesang, Daheim, Leipzig, 44, 17.

Prüfer, A. Die Richard Wagner-Stipendienstiftung, Illustrierte Zeitung, Leipzig, Nr. 3372.

— Die Bayreuther Stipendienstiftung und der Nationaldank für Richard Wagner, MWB 39, 7.

Püringer, A. Karl Goldmark's »Wintermärchen«. (Bespr. der Urauff. an der Wiener Hofoper), AMZ 35, 4.

Reichel, Alex. Autorrechtliche Schicksale eines Studentenliedes, SMZ 48, 3.

Reinhard, Lina. Liszt und Chopin, BfHK 12, 4.

Reuss, Ed. Wandlungen. Zum 13. Febr. 1908 (Totestag Wagner's). MWB 39, 7.

Reymond, Henri. Véritable origine des gammes mineures et de l'accord parfait mineur, VM 1, 10.

Richter Austin, H. Edward Mac Dowell †, MWB 39, 6.

— Edward Mac Dowell †, Mk 7, 10.

Riel, Leo van. »Baldie«, Muziekdrama in drie akten van Jan Blockx (Bespr. der Urauff. in Antwerpen), WvM 15, 6.

Riemann, H. Gesangs-Kammermusik mit obligater Instrumentalbegleitung im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts, BfHK 12, 4.

Rosenthal, S. Eine Glanzperiode der Berliner Oper, MWB 39, 4/5.

Rudder, May de. Les idées de Hoffmann sur la musique, GM 54, 3f.

Rupp, Emil. Sigfried Karg-Elert und das Harmonium, RMZ 9, 3f.

Saint-Saëns, C. L'Interprétation des œuvres de Gluck' MM 20, 2.

— La poesia et la musica, CM 12, 1.

Schaub, H. F. Die Lage der Orchestermusiker in Deutschland, NMZ 29, 8.

— Die Eröffnung des neuen Hoftheaters in Weimar, NMZ 29, 9.

Schemann, Ludw. Noch einmal Cherubini, Mk 7, 8.

Schlösser, Hugo. Die Orgelwerke der Benediktiner-Abtei Seckau, GR 7, 1.

Schmidt, L. Richard Wagner, Berliner Tageblatt, 13. Febr. 1908.

Schroeder, C. Die rhythmischen Verhältnisse des 1. und 3. Satzes in Beethoven's V. Sinfonie c moll, MWB 39, 6f.

Schünemann, D. Georg. Zur Geschichte des Taktstockes, AMZ 35, 4.

Schuré, Ed. Wagner intime. (Aus Schuré: Femmes inspiratrices et Poètes annonciateurs), GM 54, 6.

Segnitz, E. Lyrik a. Alt-Weimar, AMZ 35, 4.

— Franz Liszt's »Harmonies poëtiques et religieuses« und Anderes, KL 31, 3.

— Hermann Kretzschmar. (Zum 60. Geburtstage — 19. Jan. 1848), MWB 39, 4.

Digitized by Google

Segnitz, E. Goethe und die Oper in Weimar, BfHK 12, 5.
— Von einem alten Liederbuche (25 Lieder von Corona Schröter), BfHK 12, 5.
Seidl, Arthur. Schumann-Wagner. Ein kleines Nachlese-Kapitel, MWB 39, 7.
— Was lehrt uns der Briefwechsel R. Wagner's mit Mathilde Wesendonk? Illustrierte Zeitung, Leipzig, Nr. 3372.
Servières, G. »Euryanthe« de Weber à la Schola Cantorum, GM 54, 7.
Sévérac. La Centralisation et les petites Chapelles musicales, CMu 11, 1f.
SM (Süddeutsche Monatshefte). Das Münchener Kaim-Orchester, 5, 3.
Smend. Negermusik und Musikinstrumente in Togo, Globus, Braunschweig, 93, Bd. Nr. 5.
Smolian, A. Vier Jugend-Ouvertüren Richard Wagner's, Illustrierte Zeitung, Leipzig, Nr. 3372.
Sommer, H. »Annus confusionis«, Mk 7, 10.
Sommerlad, Theo. Richard Wagner und Johann Jakob Weber, Illustrierte Zeitg. Leipzig, Nr. 3372.
Sonneck, O. G. Jedem das Seine, Mk 7, 10.
Spanuth (Maximilian Heidrich). Zum Verfall der Gesangskunst, S 66, 4.
Spanuth, A. Siegfried Wagner's neue Oper »Sternengebot«, S 66, 5.
— Wagner-Gesang und »bel canto», S 66, 6.
— Zum Wagner-Gedenktage, S 66, 7.
Starke, H. Joan Manén's »Acte« (Bespr. der Urauff. in der Dresdner Hofoper), AMZ 35, 5.
Stein, Rudolf G. Edward Mac Dowell, AMZ, 35, 7.
Steinitzer, M. Der Befähigungsnachweis. Eine Szene, Mk 7, 9 (Faschingsheft).
Sternfeld, Rich. Aus der Werkstatt des Meisters (Wagner), MWB 39, 7.
Storck, Karl. Richard Wagner's poetische Sendung. Das Werden des Musikdramas, AMZ 35, 7f.
— Robert v. Hornstein's Lebensreise und denkwürdige Begegnungen, Der Türmer, Stuttgart, 10, 5,
— Richard Wagner in der Karikatur. Wagnerbilder. Nach 25 Jahren. An Wagner's Todestage, ibid.
Sub-F, Ino. Aus der klassischen Walpurgisnacht, Mk 7, 9 (Faschingsheft).
Tillet, Titon du. La famille Couperin, MM 20, 1.
Tischer, G. Henry Marteau, RMZ 9, 6.
Tommasini, V. La musica per la »Nave« di G. D'Annunzio, GdM 1, 13/14.
Torrefranca, F. L'alliterazione e lo sviluppo della tonalità, RMJ 14, 4.
Toye, F., et **Boulestie**, M. Beckmesserianisme anglais, SIM 4, 2.
Transtiefel, Kilian. Neue musikalische Regeln (Satire), NMP GBl 33, 2.
Udine, J. d'. Le Wagnérisme en France, MM 20, 1.
— Vies parallèles des grands musiciens contemporains, CMu 11, 2.
Untersteiner, A. Due Cimelî musicali scoperti di recente, NM 12, 144.
Vancsa, M. Das Debut des neuen Hofoperndirektors, Die Wage, Wien, 11, 5.
Vartou, P. Journal d'une chanteuse annamite, SIM 4, 2.
Viotta, H, Julius G. Bunge, Cae 65, 2.
Voß, Fr. Der jüngste Massenet, Die Schaubühne, Berlin, 3, 51.
Wädenschwiler. The present ststus of plainchant in Europe; Theorie and practice at appuldurcombe, Church Music, Philadelphia, 3, 2.
Weil, M. Beethoven als Koch. Eine Erinnerung an das Jahr 1824, Das literarische Deutsch-Österreich, Wien, 8, 2.
Wellmer, A. Constanz Berneker. Ein Beitrag zur neuesten Chormusik, BfHK 12, 4.
Werding, K. Noch ein Wort über das neue deutsche Volksliederbuch für Männerchor, Deutsch. Sängerwarte, Trier, 3, 5.
Werner, Hildegard. The late King Oscar of Sweden as a musician, MN 34, 883.
Wetsel, Herm. Ein neuer Beitrag zur musikalischen Logik, Mk 7, 8.
Wolffheim, W. Nochmals »Muffat's Componimenti«, ZIMG 9, 5.
Wolzogen, Hans v. Wagner-Premièren, Illustrierte Zeitung, Leipzig, Nr. 3372.

Mit nachstehender, ebenfalls unter alleiniger Verantwortung des Unterzeichneten Julien Tiersot erscheinenden Erklärung wird die Diskussion in der Angelegenheit Prod'homme-Tiersot endgültig geschlossen. D. R.

Quand, répoendant par la dernière fois à M. Prod'homme, j'aurai constaté que les écrits qu'il me consacre ne contiennent que des affirmations gratuites et dont il n'y a pas un mot de vérité à retenir, je n'aurai sans doute pas fait avances beaucoup la science de musicologie, mais j'aurai répliqué tout ce qui convient.

Julien Tiersot.

Digitized by Google

Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft".

Ortsgruppen.

Berlin.

In der Sitzung am 25. Januar sprach Herr Prof. Dr. Johannes Bolte über »Die *Bella musicalia* von Sebastiani, Sartorius-Lauremberg und Beer«. Ausgehend von ähnlichen Schriften auf literarischem Gebiete, bot der Vortragende einen auch Nichtfachleute gut orientierenden Überblick über den Inhalt dieser humoristischen Kuriosa und gab einiges Wesentliche aus Beer's *Bellum musicum* im Wortlaut wieder. Nach einem Referat des Herrn Dr. James Simon über Weingartner's »Ratschläge für Aufführungen der Symphonien Beethovens« (Leipzig 1906), an das sich eine kurze Diskussion über die praktische Anwendung der Ratschläge schloß, folgte der sehr beifällig aufgenommene musikalische Teil des Abends: 1. C. Ph. E. Bach: Sonate Fmoll für Klavier (aus den Sonaten und Rondos für Kenner und Liebhaber). 2. J. J. Quantz: Ein Satz aus dem Gdur-Konzert für Flöte. 3a. J. D. Heinichen: Aria »*Schernita è la mia fè*« aus der Solokantate »*Tu mi chiedi*«. 3b. J. A. Hasse: Aria »*Non abbandona*« aus dem Oratorium »*La Conversione di S. Agostino*«. 4. C. Ph. E. Bach: Allegro assai, Poco Adagio aus der Sonate Adur und Rondo Ddur für Klavier (ebenfalls aus der oben erwähnten Sammlung). 5. J. A. Hasse: Cantata a voce sola con flauto traverso »*Pallido il volto*«. 6. J. P. Rameau: Rigadonu, Musette en Rondeau, Tambourin (aus »*Pièces de Clavecin*« 1724). — Vortragende: Frau von Pöppinghausen (Sopran), Herren Dr. James Simon (Klavier), Dr. Georg Schünemann (Flöte) und Lucian Kamieński (Begleitung).

I. V. **Max Schneider.**

Frankfurt a. M.

Unsere Ortsgruppe veranstaltete ihre erste öffentliche Versammlung am 20. Oktober 1907. Herr Musikschriftsteller Hans Pohl sprach über das Thema: »Aus der Sturm- und Drangperiode der modernen musikalischen Bewegung« in anregender Weise. Er wies auf einige weniger bekannte Vorarbeiter hin und beschäftigte sich besonders mit Lesueur. — Am 11. Februar 1908 fand eine Mitgliederversammlung statt, in welcher der Unterzeichnete einen Vortrag über: »Die bedeutendsten französischen Schriftsteller des 17. Jahrhunderts und die Musik« hielt, wobei einige Gesangsstücke Bœsset's, Gnedron's, Lulli's usw. vorgetragen wurden.

Th. Gerold.

Leipzig.

In der am 4. Dezember 1907 abgehaltenen ordentlichen Hauptversammlung wurde Herr Dr. A. Schering an Stelle des aus dem Vorstande ausgeschiedenen Herrn Prof. Dr. Köster zum stellvertretenden Vorsitzenden gewählt.

Am 22. Januar 1908 veranstaltete unsere Ortsgruppe ein von der Deutschen Vereinigung für alte Musik aus München (Dr. Bodenstein) ausgeführtes historisches Konzert, dessen mit großem Geschick zusammengestelltes Programm Werke aus dem 16. bis 18. Jahrhundert bot. Das meiste künstlerische Interesse beanspruchte das Konzert *Es* dur für Cembalo mit zwei Violinen und Violoncello von Joh. Christian Bach. Auch die Sonate *G*moll für Violine und Viola da gamba mit Baß von Telemann und die Sonate *D*dur für Violine von P. Nardini (1722—1793) hinterließen einen sehr günstigen Eindruck, während uns die Sonate *A* dur für Viola da gamba von A. Kühnel weniger ansprach. Der vokale Teil war vertreten durch Arien und Lieder von Joh. Seb. Bach, Händel, Telemann, Gluck und Schein. Mit großem Erfolge ersetzte man in dem Schein'schen Lied »In großer Traurigkeit« die zweite und dritte Singstimme durch eine Violine und eine Viola da gamba. Das Konzert hinterließ einen sehr günstigen Eindruck, und sei der Vereinigung unser herzlichster Dank ausgesprochen.

Digitized by Google

Eine Richard Wagner-Gedächtnisfeier veranstaltete am 9. Februar unsere Ortsgruppe zusammen mit dem Verein Leipziger Musiklehrerinnen aus Anlaß der 25. Wiederkehr von Wagner's Todestag. Herr Arthur Smolian sprach über »Parsifal und seine ethische Bedeutung«. Der Redner brachte neben der ausführlichen Inhaltsangabe und einer fesselnden Erläuterung auch die Entstehungsgeschichte des Werkes und ging, nachdem er das ethische Moment gestreift hatte, schließlich auf die Musik zu dem Weihfestspiel ein. Zur musikalischen Illustration seines Vortrages trug er die Verwandlungsmusik, den Charfreitagszauber und zum Schlusse seines Vortrages, gleichsam als Ausklang der stimmungsvollen Feier, das Vorspiel am Flügel vor. Außerdem brachte Herr Oberdörfer, von Herrn Smolian am Flügel begleitet, die Klage des Amfortas zu Gehör. Reicher Beifall wurde dem Vortragenden und dem Sänger zuteil.

C. Ettler.

Frage.

Im Jahre 1842 siedelte der bisherige Dirigent der Hallischen Singakademie, Simon Georg Schmidt, nach Bremen über. Für eine Geschichte des genannten Instituts wird sein Bild gewünscht. In Halle war ein solches nicht aufzutreiben. Ist Jemand in der Lage mir angeben zu können, ob und wo das Bild existiert?

Halle a. S., Richard Wagnerstr. 33. Dr. H. Abert.

Neue Mitglieder.

P. Albrecht, Nancy, 4 rue Gilbert.
J. Baruzzi, Paris, 3 Place Victor Hugo.
R. Canudo, Paris, 19 bis, rue de Boulainvilliers.
Honoré Champion, Paris, 5 Quai Malaquais.
Arthur Darley, Esq., Rathgar, Dublin, 19 Frankfort Avenue.
Mme. **E. Delhez,** Paris, 18 rue du Guersant.
Mr. **Ferqueray,** Commandant, Vincennes, 22 bis, Avenue des Charmes.
Lawrence Frey, Esq., Cotham, Bristol, 29 Cotham Vale.
M. C. Gariel, Professeur, Paris, 6 rue Edouard Detaille.
Walter Kühn, Stud. am Kgl. ak. Institut für Kirchenmusik, Berlin, S. 14, Prinzenstraße 52.
Mme. **Lefeuve,** Paris, 95 rue Jouffroy.
H. Lichtenberger, Professeur à la Faculté des Lettres, Paris, 172 rue de la Pompe.
Docteur **Marage,** Paris, 14 rue Duphot.
E. de Marsay, Paris, 6 rue Clément Marot.
Docteur **Ravé,** Paris, 5 rue Mogador.
P. de Stoecklin, Paris, 14 rue de l'Arrivée.
A. Tuder, Paris, 37 rue de Jeuneurs.
Jean d'Udine, Paris, 77 Boulevard Gouvion Saint-Cyr.
Mr. **Villetard,** Abbé, Yonne, Sertigny par Tonnerre.
Mrs. **Wilkinson,** London, S.W. 63, Harcourt Terrace.
Willy Wurfschmidt, Dirigent der neuen Singakademie, Halle a. S.

Änderungen der Mitglieder-Liste.

Frau **Frieda Aumann,** jetzt: Leipzig-Gautzsch.
Nestor Lejeune, Paris, jetzt: 18 rue Moncey au lieu de 8.
Dr. **Heinrich Möller,** jetzt: London, N.W., Marglebone, Dorset Square.
Wilhelm Müller, jetzt: Pettau (Steiermark), Färbergasse 12.
Otto Riess, cand. phil., jetzt: Charlottenburg, Dahlmannstraße 8.

Ausgegeben Anfang März 1908.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Gautzsch b. Leipzig, Ötzscherstr. 100N.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36/38.

[International Musical Journal, IXth Year.]

English Sheet.

April —— 1908.

English Matter in March and April Journals.

Brahms, recollections of, 227
Composers old and young, 220
Conducting, elasticity in, 218
Cowen's new cantata, 221
Evans's "Coming of Arthur", 220
Harty's cantata, 221
Knighthood, musical, 221
Pitch and time outlines, 224, 226
Rhythm in music, 224, 226
Temperament in conducting, 219
Accompaniments to Greek melodies, 248
Antonine hymns, 251
Beethoven on programme-music, 260
Bridges, sonnet on Joachim, 257
Chroumata, instrumental, 248
Greek remains, accompt. of, 248
Joachim as composer, 255
Lute-ornamentations, 318 (Mag.)
Mace on the Lute, 327 (Mag.)
Organ concertos, 257
Penthesilea story, 261
Plainsong accompaniments, 251
Programme-music question, 260
Tablature of the Lute, 318 (Mag.)

English Books reviewed in Ditto.

Glynn's Rhythm in music 226; *Henschel's* Brahms 227; *Gilman's* Stories of symphonic music 260.

Abstract Notes on German &c. Matter in Ditto.

(Page 167.) *Musical works by women.* Mary Wurm, 49 Schiffsgraben, Hanover, makes a dictionary of these, and will welcome contributions.

(Page 207.) *Next Year's Congress.* The Vienna Committee provisionally suggest certain main heads under which papers (hereby invited to be read in person or sent) may range. Among such are:—Mode of performing old music at present day, Independence of music in the opera-art, Outfit of the music-critic, Organ-building reform, Just intonation and the future of music. But subjects may be taken outside the main-heads suggested. Papers can be in either English, French or German. Enquiries will be attended to by Messrs. Breitkopf and Härtel, 54 Great Marlborough Street, London, W.

(Pages 209, 239.) *Danish mediaeval dances and dance-songs.* Before the rise of modern instrumental music, primitive dancing was normally with accompaniment of percussion, or of the song of the dancers themselves or of both combined. Percussion by an independent performer (drum, etc.) is the attribute of the east, percussion by the dancers themselves, (tambourine, castanets, etc.) that of southern Europe, song by the dancers themselves that of northern Europe. The harp, though a harmony instrument and of unknown antiquity in N. Europe, had little or no connection with dancing, for its genius is certainly not rhythmical. —— Where the dances of N. Europe were performed (as they nearly always were) by a body of dancers, the songs were sung either by the whole body, or more commonly by a leader with refrain from the whole body. Tune and words were traditional, and both as simple as possible.

Digitized by Google

By degrees the "leader" worked in narrative into the words of his song, and hence arose in the north, and especially in Scandinavia, the mediaeval "ballad". —— Present writer (Hjalmar Thurén, 18 Rathsacksvej, Copenhagen) dealt with Danish ballad-literature in course of his article at IX, 13, Oct. 1907; see "English Sheet", page (3), Oct. 1907. He now examines words of the same, (using for reference the large modern collection "Danmarks gamle Folkeviser" of Svend Grundtvig continued by Axel Olrik), for internal evidence as to the original dances. Some 500 Danish ballads have been collected since XVI century, and these furnish on analysis a sufficiently vivid picture of the dancing. The characteristic "Kettentanz" (chaîne-des-dames, chain-dance, corkscrew-dance) came to Denmark from France through England about XII century. It was danced in open chain or close chain; in slow time (when answering to old French "carole", dance in a ring, origin of the Christmas song), or in quick time (when answering to old French "espringale"). All grades of society danced. The women were in fine attire, and it was the custom for each to carry a wreath and (strange to say) a hand-mirror. The leader conducted the dance and sang; the others danced and sang the refrain only (Kehrreim, = "turn-rhyme"). The art of the "leader" became greatly developed. Dances were indoors and outdoors. At social gatherings, weddings, popular festivals, etc. Even at church vigils before feast-days. Cf. the modern church dancing by choristers at Seville. Dances were the chief pleasure of the Scandinavian middle ages. Occurrences at a dance have been a favourite dramatic incident. —— These articles are very clear, and extremely interesting.

(Page 269.) *Jaques-Dalcroze system of musico-rhythmical gymnastics.* This system, invented by the distinguished Pays Romand composer, is in fact musical dictation, where the response is made not in note-naming, or in writing, or in singing or playing; but in movements of the limbs (such as marching, stamping, arm-waving, resting motionless, etc.), so as to tally with the rhythmical elements of the music propounded. Applied to children, it no doubt gives an intelligent object to healthy exercise, while it simultaneously develops the sense of what is still (see IX, 224, 226, March 1908) a half of musical perception. Dalcroze has worked up his system in great detail, from anatomy-analysis upwards. An English lady-exponent is Kathleen J. O'Dowd, Hillrise, Blenheim Gardens, Wallington, Surrey.

Scope of the Publications.

The intention is to devote the Monthly Journal mainly to current practical musical life, with a leaning to the scientific aspect of questions; while the Quarterly Magazine takes up large papers of historical or scientific value. The Supplement-Volumes (Beihefte), not included in the subscription but sold to members at reduced rate, contain papers of the latter class which are too large for the Magazine; and are in fact books published under the auspices of the Society.

Digitized by Google

As to mode of presentation, the essential basis on which the Society is founded is that its publications are polyglot under one cover. That is to say, each contributor writes in his own language, provided it is either German, English, French or Italian; while space in the publications is made available for each language roughly in proportion to the number of members speaking the same. In mitigation of the language-difficulty, there is assigned to each language which desires it and can show a sufficiency of numbers, a small Supplement, to contain abstracts of the matter foreign to it, or otherwise to act as key thereto; the "English Sheet" is on this principle.

The French Section have since January 1907 published an additional and separate monthly "Bulletin" of their own. The editors of the central publications have however the right to reproduce therefrom any matter which they think fit, without quotation, for the benefit of the non-French members.

Foreign Addresses.

Space is insufficient for a complete list of Branch Secretaries, etc., throughout the world, but members can use the following short Directory of selected centres for making foreign references on matters cognate to the Society. Or Messrs. Breitkopf and Härtel, 54 Great Marlborough Street, London, W., will be happy to put members in communication with other centres and persons: —

Amsterdam, Herr J. W. Enschedé, 68 Heerengracht; *Athens*, Dr. Aristide P. Courtidis, 19a Rue Ploutarchou; *Barcelona*, Professore Felipe Pedrell, 282 Aragón; *Basle*, Kapellmeister Hermann Suter; *Bassano* (Vicenza, N. Italy), Dr. Oscar Chilesotti; *Berlin*, Prof. Dr. Johannes Wolf, 9 Ill Strasse, Friedenau; *Berne*, Prof. Dr. Adolf Thürlings, Hochschule; *Bombay*, Mr. Edward Behr, Director of Governor's Band, Malabar Hill; *Brussels*, Mons. Victor Mahillon, 5 Avenue Michelange; *Cologne*, Dr. Ernst Praetorius, 86 Riehlerstrasse; *Copenhagen*, Prof. Dr. Angul Hammerich, 18 St. Blichersvej; *Darmstadt*, Prof. Dr. Wilibald Nagel, 9 Viktoriaplatz; *Dresden*, Herr Richard Buchmayer, 23 Werderstrasse; *Düsseldorf*, Prof. Julius Buths, 17 Ehrenstrasse; *Frankfort*, Herr Nikolas Manskopf, 18 Wiesenhüttenstrasse; *Geneva*, Mons. E. Jaques-Dalcroze, 7 Avenue des Vollandes; *Grenoble*, Mons. H. G. Allix, 34 rue Thiers; *Hague*, Herr D. F. Scheuerleer, 53 Laan van Meerdervoort; *Hamburg*, Prof. Emil Krause, 42 Fuhlentwiete; *Heidelberg*, Prof. Dr. Philipp Wolfrum, Universität; *Helsingfors* (Finland), Dr. Ilmari Krohn, 6 Katajanokkakatu; *Lausanne*, Mons. Edouard Combe, 10 Terraux; *Leipzig*, Prof. Dr. Hugo Riemann, 1 Keilstrasse; *Malmöe* (Sweden), Herr Karl Claudius; *Marburg* (Hesse), Dr. Ludwig Schiedermair, 35 Grünerstrasse; *Milan*, Professore Eugenio de Guarinoni, Reale Conservatorio di Musica; *Moscow*, Prof. S. Tanajew, Musik-Conservatorium; *New York*, Dr. E. Eberhard, 356 West 57th Street; *Paris*, Dr. J. Ecorcheville, 7 Cité Vaneau; *Prague*, Dr. Ernst Rychnovski, 15 Glatzergasse, Weinberge; *Rome*, Dom Ugo Gaïsser, 149 Via Babbuino; *Strassburg* (Alsace), Dr. D. F. X. Mathias, 4 Stelzengasse; *Stuttgart*, Hofkapellmeister Dr. Aloys Obrist, 67 Hohenheimerstrasse; *Tiflis* (Caucasus), Kapellmeister Basil Korganoff; *Vienna*, Prof. Dr. Guido Adler, 19 Lannergasse, Cottage; *Warsaw*, Prof. L. Marczewski; *Washington*, Dr. O. G. Sonneck, Library of Congress; *Yokohama*, Herr W. Karl Vincent, 85 Main Street.

Yearly Subscription for complete Monthly Journal, Quarterly Magazine, and General Index (about 1350 pages, 20/. The same for Journal only, 10/. Half-rates for remaining half-year. Anyone who contemplates subscription can obtain specimen copies on applying to Messrs. Breitkopf and Härtel, 54 Great Marlborough Street, London, W.

Digitized by Google

NEW PUBLICATION.

JOH. SEB. BACH

26 SACRED PART SONGS

(For Soprano, Contralto, Tenor and Bass)

Arranged by **F. WÜLLNER**

English Version by the Rev. G. W. DAISLEY, M.A.

Complete in One Volume. Price, 1s. 6d.

SUITABLE FOR CHURCH USE OR CONCERT PERFORMANCES

CONTENTS.

1. Up, Up! my heart with gladness.
2. How blest are they whose faith unshaken.
3. Breath of God life giving.
4. Gone is the day: the sun this world is leaving.
5. Now daylight's youthful glory.
6. Now is the mournful time.
7. Sunbeams down streaming.
8. It is finished.
9. God liveth still
10. Lord pour not thy vengeance on me.
11. O Jesu, glad am I.
12. Jesu, Jesu, Thou art mine.
13. Jesus in this dark world's light.
14. Christ, our helper and life giver.
15. Come, gentle death, come sweet repose.
16. Let us walk as Jesus willeth.
17. Wherefore, Lord Jesu.
18. O sweet Immanuel.
19. Fly, my soul, this doleful mood.
20. All my life from Jesus springeth.
21. O, gloomy night, when com'st thou to thy ending.
22. O Jesu so meek, O Jesu so kind.
23. When shall I meet my life's last day.
24. I trust in God's good will.
25. Ah! why in such distress.
26. O Friend of souls, what joy to waken!

BREITKOPF & HÄRTEL

54, Great Marlborough Street, Regent Street LONDON W.

Digitized by Google

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT

Heft 7. Neunter Jahrgang. **1908.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 ℳ. Anzeigen 25 ₰ für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen 15 ℳ.

Tanz und Tanzgesang im nordischen Mittelalter nach der dänischen Balladendichtung.

IV.

Die Frage, wann man im nordischen Mittelalter tanzte, ist teilweise durch die schon angeführten Zitate beantwortet worden. Jede gesellschaftliche Zusammenkunft ist mit Tanz verbunden; namentlich spielt der Tanz eine große Rolle bei allen Hochzeiten. Außerdem wird den Freuden des Tanzes auch an Wochentagen gehuldigt. Die Gesellen des Königs vergnügen sich des Abends am Tanze am Burgtor, die Dienerinnen der Burgfrau tanzen, wenn die Tagesarbeit überstanden ist, die jungen Maide bilden die Tanzkette, wenn sie im Freien versammelt sind. Daß die volkstümlichen Jahresfeste nicht ohne Tanz gefeiert wurden, ergibt sich von selbst.

Der Vigilientanz und der Brauttanz verdienen eine genauere Besprechung. Zu den Wachnächten vor den großen kirchlichen Feiertagen versammelte sich das Volk, um die Messen anzuhören. Während der Pausen zwischen den Horen veranstaltete man im Hause oder unter freiem Himmel vor der Kirche Tänze und Spiele. Dem Vigilien- oder Wachtanze konnten die jungen Mädchen nicht beiwohnen, ohne Anstoß zu erregen. Wenn die Jungfrauen dorthin zu fahren wünschen, erklärt stets der Vater oder die Mutter, daß sich das nicht ziemt. So hören wir in einem vorher besprochenen Liede (DgF. 127), daß Signild ihre Mutter fragt, ob sie zum Wachtanze gehen dürfe. Die Mutter antwortet:

»Was willst du zur Wachstube hin?
Du hast nicht Schwester noch Bruder darin.
Und weder Bruder noch Bräutigam,
du sollst nicht zur Wachstube gahn.«
So lange bat das Mägdlein fein,
bis es erlaubte die Mutter sein.
»Geh hin, geh hin, nun Tochter mein:
Zur Wachstube ging nimmer die Mutter dein.
Dahin kommt der König und all' die Mannen sein,
gehorch' meinem Rat und bleib daheim!«

Digitized by Google

Wie erzählt wird tanzt Signild in der Wachstube mit dem König und wird von der Königin vergiftet. Im letzten Vers der Überlieferung wird die Moral gegeben:

Hätt' sie gehört der Mutter Stimm',
es wär' ihr nicht ergangen so schlimm.

Im Liede »Maid vom Tanze« (DgF. 232) verbietet Kirstens Vater ihr, zum Wachtanz zu gehen. Sie gehorcht nicht und geht zum Tanzplatze. Herr Peder, der in der Tanzkette ist, reicht ihr seine Hand und fordert sie auf, bei ihm zu tanzen. Kirsten springt in den Tanz und singt aus voller Kehle. Plötzlich — von einem Knaben gewarnt — schwingt sie sich während der Tanzfreude auf ihr Roß und reitet davon. Herr Peder, der gehofft hatte, daß sie ihm des Nachts angehören werde, bleibt beschämt zurück. — Einen so guten Ausgang hat die Teilnahme der Frauen an dem Wachtanze in der Regel nicht. Im Liede »Eline in Wachstube« (DgF. 282) fragt Eline ihren Vater, ob sie gehen und wachen dürfe. Der Vater warnt: Dahin kommen weder Jungfrauen noch Maide, allein alle die Ritter des Königs und zwar der verführerische Herr Lave mit »gelber Locke«. Eline plagt nicht den Vater, folgt ihm wie immer zu Bett, und, als er eingeschlafen ist, geht sie zum Tanzplatze; hier reicht Herr Lave ihr die Hand und erklärt ihr unvorbehaltlich:

»Willkommen! Eline, vom Vater so schnell! Ihr müßet schlafen bei mir heute Nacht!«

Ferner heißt es:

Sie tanzten heraus und tanzten herein; Eline unter Herrn Peders Felle. Sie tanzten in einen dunkeln Winkel, dort schenkte Eline dem Herrn Lave ihre Liebe.

Des Morgens, als Eline nach Hause geht, begegnet sie ihrem Vater, der fragt, warum sie so früh spazieren gehe. Sie erzählt, daß sie im Rosenhain gewesen wäre. Inzwischen kommt Herr Lave und begehrt Eline als Weib, was der Vater mit einer drastischen Bemerkung bewilligt, nachdem er in Erfahrung gebracht hat, daß die Unschuld seiner Tochter verloren gegangen ist.

Der Hochzeitstanz wird häufig erwähnt, weil die Hochzeitsfestlichkeiten mehreren Ritterliedern den Schauplatz abgeben. Die Braut tanzt mit den Gästen, die ihr später in die Brautkammer mit Fackeln folgen und nachher den Tanz fortsetzen.

Den prachtvollsten Hochzeitstanz beschreibt das schon erwähnte Lied von »Ritter Stigs Hochzeit« (DgF. 76). Große Vorbereitungen zum Feste sind getroffen, hochvornehme Personen eingeladen. Im Hochzeitstanze geht Herr Sfig »so schlank und gewandt, zwei Silberkannen auf jeglicher Hand«. Und Ritter Stig trinkt seiner Braut zu, eine Handlung, woran die ganze Natur teilnimmt:

Ritter Stig, er trinkt seiner jungen Braut zu,
da blühen die Wälder die Fluren im Nu.
(Kehrreim.) — Jungfrauen, gebet uns Urlaub!
Da blühet der Hain, da belaubt sich das Reis,
von allen Jungfrauen trägt sie den Preis. (E. V. 22–23.)

Bald geht die Prozession in das Brautgemach:

Sie zünden die Fackeln in hellem Schein,
sie folgen den beiden ins Brauthaus hinein. (B. V. 41.)

Digitized by Google

Im Liede »*Folke Algotssön*« (DgF. 180 A) wird Herrn Peters Braut zu Bett gebracht. Ihr heimlich Geliebter, Herr Nilaus, ordnet die Festlichkeiten und zwar den Tanz der Gäste: »Auf standen Frauen und Maide und gingen in den Tanz; vortanzt der rasche Herr Nilaus, er trägt einen Rosenkranz«. Frau Mettelil, die als Zuschauerin dem Tanze beiwohnt, erhebt sich und sagt — mit einer spöttischen Bemerkung über die Tanzfreude —, daß es passend wäre, in das Brauthaus zu gehen. Vielleicht spielt sie auf die Sitte an, den Bräutigam zur Braut zu bringen. Alle begeben sich in das Brautgemach, das sie leer finden. Die Braut ist entführt worden.

Die Entführung der Braut kommt oft in den lebhaften, dramatisch bewegten Ritterliedern vor. Vorher ist mitgeteilt, wie Herr Albret als Weib verkleidet, in den Hochzeitshof seiner Geliebten dringt (DgF. 397). Im Saale wird er Kredenzer der Braut, geht voran in der Prozession, die ihr in die Brautkammer folgt, und spricht im Hochgemach mit der Braut, die ihn stets liebte und sich gern entführen läßt. Der Überlieferung B. zufolge wird die Braut während des Tanzes entführt:

Es geschah mitten im Brauttanze, während der Tanz am besten ging, da nahm er die schöne junge Braut und hob sie auf sein Roß.

Eine der vergnüglichsten Hochzeitsszenen bringt das Lied »Drei Schwestern verheiratet« (DgF. 399). Kirsten, die, dem Befehle ihres Vaters gemäß, mit dem Herrn Lave Hochzeit feiern muß, schickt Boten zum Herrn Olaf, den sie liebt. Herr Olaf kommt erst, als »die Fackeln vor der Brauttür brennen«. Die Braut erfährt seine Ankunft von ihrer Schwester Karen. Nach der Überlieferung B. wird Karen jauchzend froh, weil Herr Olaf gekommen ist; sie liebt nämlich den Bräutigam ihrer Schwester und kann jetzt auf seine Hand hoffen. In ihrer überströmenden Freude bringt sie den Tanz in Vorschlag: »Stolz Karen klatscht ihre Hände freudig: Darf man nicht hier im Brauthause singen? Es antwortete stolz Karens Mutter fein: Du darfst wohl singen, Tochter mein! Stolz Karen begann ein Lied und sang, sowohl Frauen als Jungfrauen nach ihr sangen«. (B. V. 15—17.) Der Aufforderung Karens zufolge geht der Geliebte ihrer Schwester in den Tanz. Nachher reicht Herr Olaf der Braut seine Hand und bittet sie, mit ihm zu tanzen. Die Braut erklärt schlau, daß sie nur tanzen dürfe, wenn ihre Mutter Erlaubnis dazu gebe. »Die Mutter antwortet, die Frau so fein: Du darfst wohl tanzen, Töchterlein mein! Sie reicht ihre Hand so weiß wie Lein, so fröhlich zu ihrem Geliebten sie ging«. (A. V. 22). Während der Tanzunruhe entführt Herr Olaf die Braut. Später führt Herr Lave Karen als seine Frau heim.

V.

Es ergibt sich schon aus den mitgeteilten Zitaten, daß die dramatische Handlung der dänischen Lieder oft durch ein Ereignis während des Tanzes veranlaßt wird. Noch werde ich einige Lieder, die als vortreffliche psychologische Dokumente gelten können, erwähnen.

In »Sverkel und seine Schwester« (DgF. 436) heißt es: »Es geht der Tanz in Herrn Sverkel's Hofe, dort tanzt klein Kirsten mit wallendem Haar. Dort tanzt der König und alle seine Ritter. Klein Kirsten vor ihnen eine Weise sang. Herr Sverkel streckt die Hand von sich: »Komm her, klein Kirsten und tanze bei mir?« Er klemmte ihren Finger, er trat sie auf die Füße: »Klein Kirsten, Ihr büßet meine Liebesangst!« Er klemmte ihren

Digitized by Google

Finger, er trat sie noch mehr: »Klein Kirsten, Ihr werdet meine Herzgeliebte?« (A. V. 1—5). Während Sverkel und Kirsten über den Hochgemachsöller (»*Höjenloftsbro*«) tanzen, erklärt die Jungfrau, daß sie Sverkel's Liebe erwiedert, als aber Sverkel seiner Mutter den Liebesbund mitteilt, wird die schreckliche Tatsache, daß die Liebenden Geschwister sind, entschleiert.

Die Unwiderstehlichkeit der tanzenden Jungfrau zeigt das Lied »Die Strafe der Treulosigkeit« (DgF. 212): Herr Peder läßt klein Kirsten, die er acht Jahre lang geliebt hat, weil er stolz Mettelils anmutreichen Tanz gesehen hat, im Stiche. Ferner das weitverbreitete Lied von dem »treulosen Ritter« (DgF. 306), das in mehreren Überlieferungen mit einer Tanzszene eingeleitet wird: »Es geht eine Jungfrau im Tanze, und wäre sie mein, ich betrüge sie nie für alles, das die Sonne bescheint« (F. v. 1). Die Jungfrau antwortet dem Ritter während des Tanzes, er verführt sie und reist davon, kehrt aber später als armer Mann zurück, erhält die Verzeihung der Jungfrau, wird aber von ihrem Vater hingerichtet.

Ein trauriges Tanzbild malt »Bodil's Rache« (DgF. 215): »Es geht der Tanz vor der Jungfrau Kämmerlein, dort tanzt jedes Kind, das dort war. Dort tanzt stolz Bodil mit wallendem Haar. Herr Peder streckt die Hand von sich: »Kommt hierher, stolz Bodil, Ihr tanzet mit mir?« Antwortete stolz Bodil in großem Zorn: »Ich gehe so beschwerlich mit ihrem Kind!«« (V. 1—4). Herr Peder beantwortet diesen Vorwurf dadurch, daß er ihr spöttisch einen Gürtel mit Schnallen und ein weites Gewand, mit dem sie ihren Zustand decken könne, verspricht. Wut erfaßt die Bodil wegen dieser Schmähung, und des Nachts tötet sie den Herrn Peder in seinem Schlafzimmer.

Die berühmteste Tanzschilderung findet sich in dem erschütternden Liede »König Valdemar und seine Schwester« (DgF. 126). Während der König in den Krieg ausgezogen ist, überredet die rachgierige Königin ihren Bruder, Buris, die Schwester des Königs zu verführen. Die Jungfrau Kirsten widersteht seinen Anschlägen, weshalb er sie durch Runen, in ihr Bett geworfen, überwältigt. Kirsten wird schwanger, und ihr Kind kommt an dem Tage, als der König zurückkehrt, zur Welt. Die Königin erzählt augenblicklich die Begebenheit dem Könige, der ohne Säumen fünf Rittern befiehlt, seine Schwester zu holen, damit er die Wahrheit erfahre. Ergreifend wird nun dargestellt, wie die todesmatte Kirsten vom Bette aufsteht, Abschied von ihrer neugeborenen Tochter nimmt und Abschiedsgeschenke unter ihre Dienerinnen verteilt. Mit einem Festkleid angetan, fährt die Unglückliche nach dem Schlosse hinaus; im Schloßhofe sinkt sie halb ohnmächtig um, nimmt sich aber zusammen, als sie den Saal betritt. Hier wünscht sie ruhig dem Bruder Willkommen. Der König, der noch an der Schuld seiner Schwester zweifelt, setzt sie auf eine Probe. Er reicht ihr ein Glas mit Wein und fordert sie dann auf, als Vorsängerin ein Liebeslied zu singen. Sie gibt die stereotype Antwort, daß sie kein Liebeslied kenne, dagegen ein anderes singen möchte, worauf der König befiehlt:

Du sollst tanzen und du sollst singen,
meinen Gästen heut' Abend Lust bringen (A. V. 77).
(Kehrreim) — So herrlich geht der Tanz. —

Der König erklärt, nach Beendigung des ersten Tanzes, daß er jetzt in einem Kettentanz, woran 15 Ritter teilnehmen möchten, mitzutanzen wünscht: »Klein Kirsten, du sollst nicht länger singen, bevor 15 Ritter nach dir

Digitized by Google

treten! 15 Ritter sollen nach dir treten, und selber werde ich mit dir singen!« (A. V. 79—80). Klein Kirsten tanzt jetzt an der Seite ihres Bruders, und zwar ohne ihre Mattigkeit zu zeigen. In der Überlieferung D. heißt es obendrein, daß das ein Springtanz ist, und daß die 15 Ritter müde werden, während Kirsten stets leichtfüßig ist. Der König beobachtet ständig seine Schwester; »er prüfte ihren Gesang«, ob sie mit Anstrengung vorsänge, und maß ihren Gürtel, ohne jedoch etwas Verdächtiges zu entdecken, obgleich sie sich nur mit Mühe aufrecht zu erhalten vermochte. Der König wendet sich an die Königin und wirft ihr mit Scheltworten vor, daß sie gelogen habe. Die in Wut geratene Königin zerreißt da das Brustkleid Kirsten's, reißt ihr die Brüste auf und läßt vor dem Könige Milch zur Erde niederrinnen. Durch dieses brutale Verfahren wird die Wahrheit offenbar. Der König läßt seine unglückliche Schwester geißeln, bis sie stirbt, ein Vorgang, der mit einer wundervoll dramatischen Kraft in den Liedern dargestellt ist.

Im Gegensatze zu diesem düstern Liede wirkt die Tanzbeschreibung im Liede von der »Eroberung des Riberhus« (DgF. 147) graziös und munter. Die Ritter, die beschlossen haben, das Ribeschloß einzunehmen, tanzen durch die Straßen, wahrscheinlich bei einem Volksfeste. Zwei Anhänger des Königs tanzen vor, Riber Ulf und der Hauptmann am Schlosse Tage Mus, der glaubt, daß alle Ritter, die sich der Tanzkette anschließen, Freunde sind. Mehrere Tänzer, die, wie ein Name wie »Valravn« andeutet, vielleicht vermummt sind, werden in den Versen charakterisiert; auch zwei Ritterfrauen tanzen mit. Es heißt im zweiten Verse (A.):

Der Tanz geht nach der Riber Brück zu
(Kehrreim 1) — Das Schloß, das ist gewonnen. —
Da tanzen die Ritter mit ausgehauenen Schuh'
(Kehrreim 2) — Vor dem König Erik dem jungen, mit denen, so waren sie —

Der zweite Kehrreim ist vielleicht ein falscher Ausruf, den die Verschworenen anwenden, um die Besatzung des Schlosses zu überwinden. Als die Tanzkette an dem Herrn Ranild Lange vorbeikommt, zögert er lange, in den Tanz zu treten und bringt verschiedene Entschuldigungen vor:

Wär' das nicht um mein schönes Haar,
zum Tanze ging ich mit fürwahr!
Wär' das nicht um mein Rosenwang,
zum Tanz im Kreis tät ich den Gang.

Endlich überwindet er seine Bedenklichkeiten, springt in den Tanz und singt vor mit dem Erfolge, daß die Jungfrau Spendelsko aus Begeisterung ihm augenblicklich ihre Treue gesteht. Die Tanzkette bewegt sich in das Schloß hinein, wo es sich zeigt, daß die Ritter gezogene Schwerter unterm Scharlachkleid tragen, und leicht die Verteidiger des Schlosses überwältigen. Das Lied schließt:

Nimmer sah ich einen Rittertanz
— Das Schloß das ist gewonnen. —
so gewinnen das Schloß, mit Rosenkranz.
— Vor dem König Erik dem jungen, mit denen so waren sie. —

Die übernatürlichen Mächte — die Elfen, Nixen, Zwerge und Bergjungfrauen — tanzen denselben Tanz wie die Menschen. Besonders die Elfen führen ihren nächtlichen Reigen, der häufig verhängnisvoll für die Sterblichen wird, wie es aus den herrlichen Liedern »Elfenhöh« (DgF. 46) und »Herr

Digitized by Google

Oluf« (DgF. 47), die wie bekannt beide von Heine in »Elementargeister« übersetzt worden sind, hervorgeht.

»Elfenhöh« schildert, wie der Jüngling an der blühenden Höhe schlummert, als drei Jungfrauen zu ihm herantreten. Sie laden ihm zum Tanz ein:

Die erste, die zweite umwandeln mich rund,
der dritte flüstert mir leise:
»Und, schöner Ritter, ich frag euch jetzund
geliebts euch zu tanzen im Kreise?«
(Kehrreim) — Seit ich sie zum erstenmal sah. —
»Und höret Ihr, schöner Rittersmann,
beliebt euch im Reigen zu wallen;
meine Jungfrau ein Liedlein euch singen kann,
ob euch möchte die Weise gefallen.
— Seit ich sie zum erstenmal sah. — (A. V. 3—4).

Jetzt kommt die Vorsängerin. »Sie hub ein Liedlein zu singen an«, während die Elfen tanzen; der Gesang ist so reizend, daß die ganze Natur lauschet: »Die reißende Wog' im Lauf hielt an gemach, die ehemals pflegte zu rinnen; das kleine Fischlein im klaren Bach ließ ruhen die Flößlein darinnen. Die wilden Tier' im tiefen Wald, sie hielten inn' im Springen; auf Zweigen die Vöglein mannigfalt verstummten vor ihrem Singen.«

Die Elfen tanzen in gekrümmter Kette in paarweiser Ordnung: »Sie tanzten heraus, sie tanzten herein, und jedes mit seinem Liebchen«, während der Rittermann zusieht, die Hand an der Wange. Dann kam aus dem Hügel eine Jungfrau mit einer weißen Silberkanne, dem vorgenannten Tanzbecher. Es ist die berggefangene Schwester des Jünglings, die ihn hindert den Zaubertrank zu trinken. Im letzten Augenblick wird er gerettet, denn

Hätte es Gott nicht gnädig verliehn,
daß der Hahn geregt seine Flügel,
dann müßt' ich mit den Elfinnen ziehn
hinein in den Elfenhügel.
— Seit ich sie zum letztenmal sah! —

Es ergibt sich alsdann, daß die von Gesang begleiteten Kettentänze mit der größten Leidenschaft und Begeisterung im dänischen Mittelalter getanzt wurden. Der Kettentanz war indessen, wie schon erwähnt, auch über Norwegen und Schweden, deren Tanzlieder am häufigsten in engster Verbindung mit den dänischen stehen, verbreitet, ja, er faßte sogar auf dem fernen Island und auf den Färöern festen Fuß, wo die alte Tanzform und die epischen Tanzlieder noch am Leben sind.

Kopenhagen. **Hjalmar Thuren.**

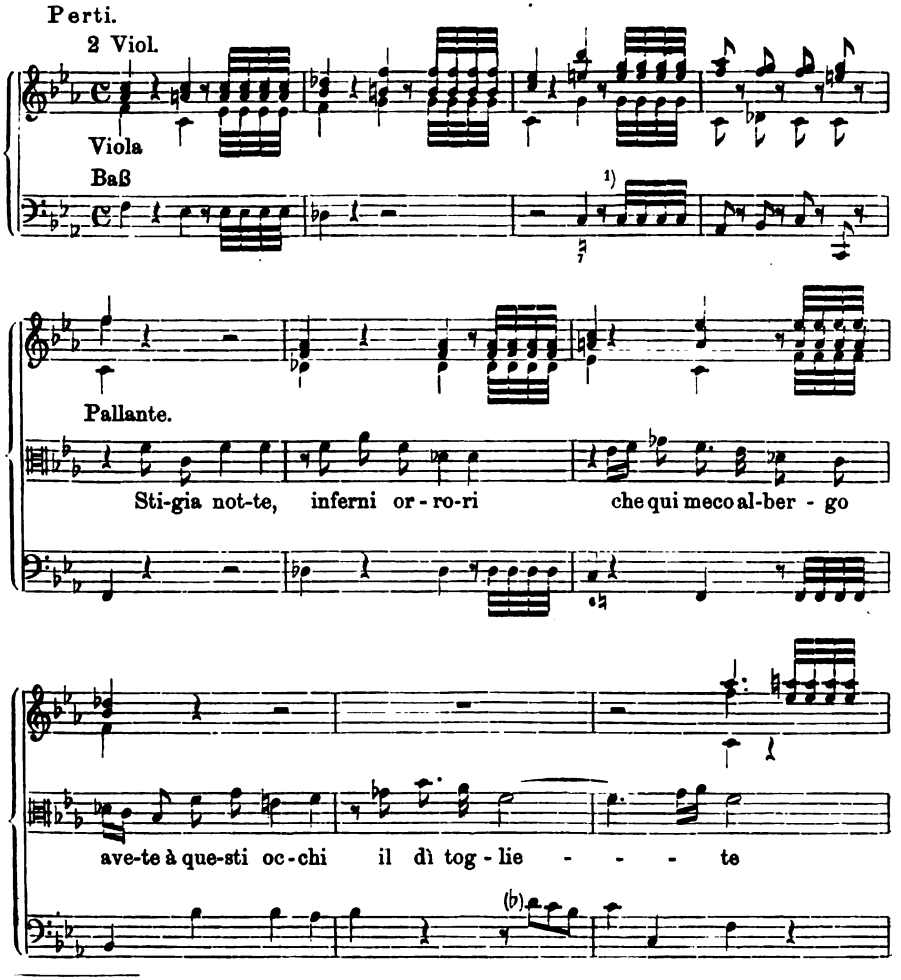
Zum Thema: Händel's Entlehnungen.

Zwei kleine Beiträge zum Thema: »Händel's Entlehnungen aus fremden Werken«, zu dem jüngst von Sedley M. A. Taylor einseitig wieder einmal Stellung genommen wurde, werden Händelfreunden nicht unwillkommen sein.

Einen der Glanzpunkte in Händel's Jugendoratorium *Il trionfo del tempo*, aufgeführt zu Rom im Jahre 1708, bildet das große Recitativo accompagnato des Tempo *Urne voi*. Über dem Stück liegt eine unheimliche Spannung,

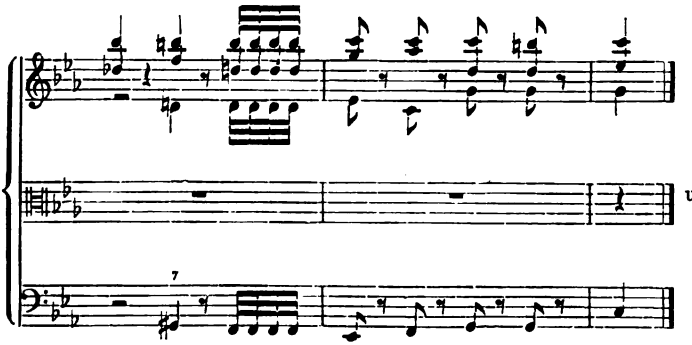
Digitized by Google

hervorgerufen teils durch die beschwörenden Anrufe der Singstimme, teils durch die eigentümlich erregten Vor- und Zwischenspiele der Instrumente, aus denen gleichzeitig Furcht, Schrecken und Drohung zu sprechen scheinen. Diese charakteristische Instrumentalbegleitung und ihre Verbindung mit einer Beschwörungsszene sind nicht völlig Händel's Eigentum, sondern das des Bologneser Meisters Giacomo Perti (1661—1756). Im dritten Akt von dessen Oper *Nerone fatto Cesare* vom Jahre 1693 (Partitur in der Hofbibl. Schwerin) steht ein Recitativo accompagnato, überschrieben »*Pallante in prigione*«. Pallante, von Nero ins Gefängnis geworfen, ruft verzweifelt die dunklen Schatten der Unterwelt an, die mit ihm in die Kerkermauern eingezogen sind: *Stigia notte, inferni orrori, che qui meco albergo avete, à questi occhi il dì togliete.* Der Anfang dieser in der Literatur der venezianischen Oper nicht vereinzelt dastehenden Beschwörungsszene ist folgender:

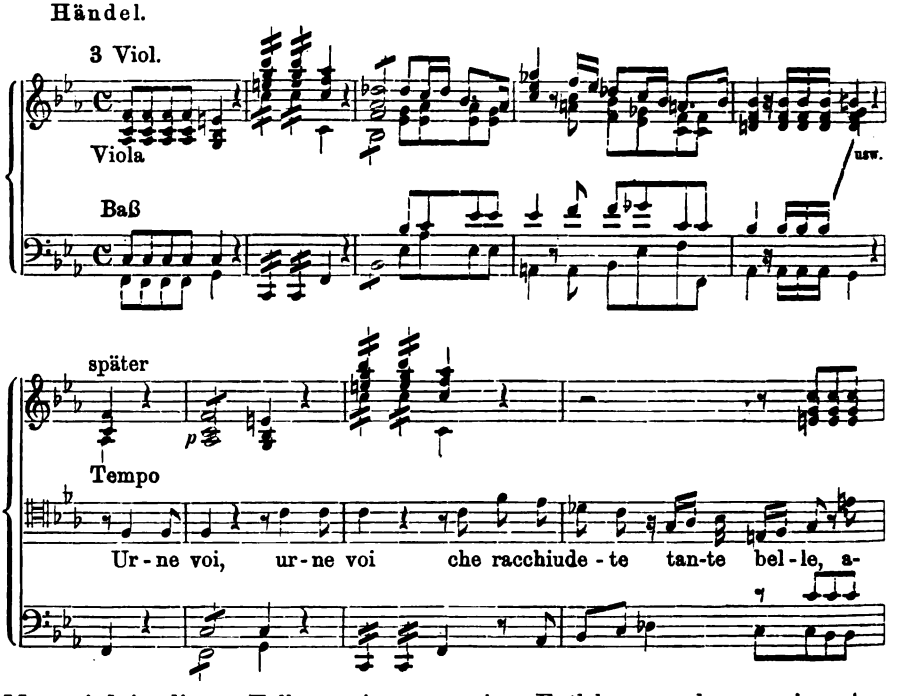


1) In der Handschrift wohl fälschlich Sechzehntelpause mit folgenden 3 Sechzehntela-

Digitized by Google



Händel, im *Trionfo del tempo* vor eine ähnliche Aufgabe gestellt, benutzt in der ihm eigenen freien Weise die Kernidee Perti's und schreibt unter Beibehaltung derselben Tonart und desselben Takts:

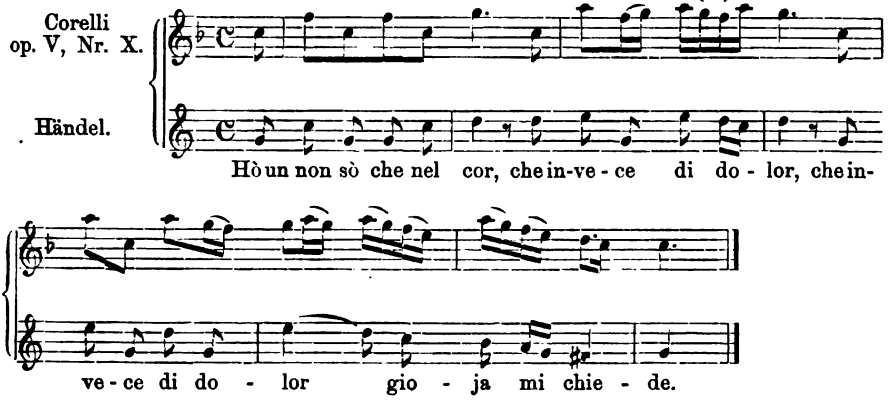


Man wird in diesem Falle weniger von einer Entlehnung, als von einer Anlehnung Händel's sprechen können, denn der Vergleich beider Stücke zeigt, daß Händel ebensoviel Neues und Eigenes hinzugetan hat, als er seiner Vorlage an Originellem entnahm. Perti's Komposition, in ihrer Art ein bedeutendes, stimmungsvolles Stück, tritt gegen die Eindringlichkeit und Kühnheit des Händel'schen Entwurfs zurück, wobei freilich zu bedenken ist, daß Händel's Komposition 15 Jahre jünger ist als die des Perti.

Die zweite Entlehnung betrifft das kleine Scherzlied der Maddalena *Hò un non sò che nel cor* in der *Resurrezione*, die gleichzeitig (1708) mit dem

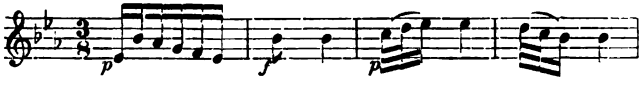
Digitized by Google

Trionfo del tempo in Rom entstand. Hier hat Händel jene bekannte Gavotte aus Corelli's Sonatenwerk Op. 5 vom Jahre 1700 benutzt, über die später Tartini ein bogentechnisches Variationenwerk (bekannt unter dem Namen »*L'art de l'archet*«) geschrieben hat.



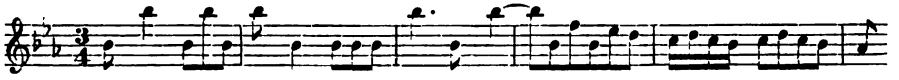
Es war ein geistreicher Gedanke von Händel, dem Weltkinde Magdalena diese in Rom damals gewiß populäre Gavottenmelodie in den Mund zu legen. Oder hat ihn jener bekannte peinliche Zwischenfall bei der Aufführung seines *Trionfo del tempo*, wo er Corelli's Künstlerehre verletzt hatte, dazu bestimmt, diesem nunmehr zur Versöhnung eine kleine Huldigung darzubringen? Soviel mir bekannt, deutet Chrysander, der uns mit der Neuausgabe der Corelli'schen Werke beschenkt hat, dieses Zitat Händel's nicht an.

Bei dieser Gelegenheit sei noch auf die Verwandtschaft einiger Themen Händel's mit denen fremder Meister hingewiesen. Leonardo Leo schreibt in seinem Oratorium *Sa. Elena al Calvario* eine Arie mit Concerto grosso-Begleitung, deren Ritornell beginnt:

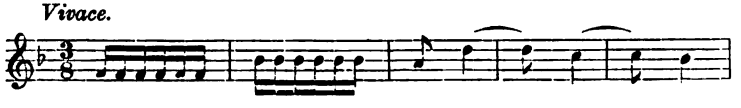


Derselben freundlichen Wendung begegnen wir in der Musette des bekannten Concerto grosso *G moll* von Händel, in eine tiefere Lage versetzt und in den beiden ersten Takten um weniges verändert.

Die »Postillons« überschriebene Sinfonie in *Belsaxar* verwendet ein Fanfarenmotiv, das bei G. Ph. Telemann nahezu notengetreu wiederkehrt in einem ebenfalls »Postillons« betitelten Satze seines Suitenwerks *Musique de Table*:



Der dritte Satz des 3. Konzerts derselben Telemann'schen Sammlung beginnt mit einem Fugato über das Thema:



erinnert also an den zweiten Teil der Ouvertüre zu *Judas Maccabäus*.

Leipzig. **A. Schering.**

Digitized by Google

Present-day Accompaniment of Ancient Greek Melodies.

When we perform ancient Greek melodies, is it necessary to provide them with any kind of instrumental accompaniment? And, if the answer is in the affirmative, what kind of accompaniment should it be?

With regard to the first question, after many centuries of experience of counterpoint, harmony, &c, the desire for combinations of sounds has become part of the nature of every musically cultivated person, and a bare unison melody, unassociated with harmony of any kind makes little or no appeal to the aesthetic sense.

Aristotle noticed that a melody required to become old and familiar before it could be properly appreciated; this was no doubt partly if not entirely due to the absence of that support and elucidation of its structural principles which, under the name of "harmony", enables a modern audience to immediately seize upon whatever there is of merit in a new or unfamiliar melody. Perhaps if we were to hear an unaccompanied melody a great many times repeated it would gradually impress itself on our minds, as the old folksongs have done on the populace, as the Greek melodies did on Aristotle and his contemporaries, and as the Gregorian music did on mediaeval congregations. But we are no longer familiar with this process of assimilation, and have neither the leisure nor the inclination for it. Hence I think we must answer the first question in the affirmative. The second requires discussion.

Ancient Greek melodies seem to have been always, or nearly always, accompanied by the lyre or aulos. With the advent of Christianity these instruments were gradually banished from the church, the authorities finding them unsuitable for Christian worship owing to their connection with pagan rites. But the pressing need for something beyond bare dry unison melody gave rise in course of time to the invention of Organum, Discant, Counterpoint, &c, which, by virtually accompanying the melody, supplied the place of the banished instruments.

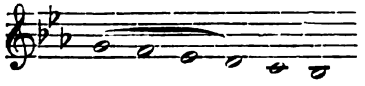
In Greek song the lyre, when used, performed preludes, interludes, and postludes, under the general name of χρούματα; and in this respect the construction of a vocal composition ran on all fours with that of the ordinary modern song with pianoforte accompaniment. The χρούματα of Greek and Graeco-Roman song passed into the early church in the form of Antiphons, in which the voice of the precentor took the place of the lyre, as explained by Cassiodorus, in his In Psalterio Praefatio, "How wonderful is the sweetness that flows from the psalms in their singing! Human voices emulate the sweet sounding instruments; their powerful tones are like trumpets, while the notes of human beings form a vocal lyre. That which was formerly done by instruments, is now proved to be possible of performance by rational beings".

The duties of the lyre did not stop at the χρούματα: it also played an accompaniment, which seems to have been partly in unison, and partly in a very elementary kind of harmony, consisting of a single note struck here and there at some interval above the melody note. This accompaniment was χροῦσις, and its abolition led to the invention of Organum.

To perform our existing fragments of this ancient music, not only is

Digitized by Google

some kind of accompaniment essential, but we have also to adapt their scales to the modern intervals, for no western European could sing the melodies exactly as they were sung in ancient times. To take as an example the earliest of our fragments, the Pindar-melody, which, being in the Phrygian notation, is best translated into the key of C minor, with the compass.



Here the notes G and D, being the extremes of a tetrachord, are of fixed intonation: but the relations of the notes E flat and F, being "moveable notes" are doubtful, and seem to have varied at different epochs and under different teachers. The theorists' being so insistent in laying down various mathematical proportions for these notes, we may be sure that the practicians sang them as they thought fit, and from the notation it is tolerably certain that the interval F-E flat was sung as larger than a tone, and E flat-D as less than a semitone —, and we may also be fairly sure that practical musicians troubled themselves no more about the mathematical proportions of their intervals than does a singer of today.

Such intervals are supposed to shock the ears of orthodox musicians; but with a little practice it is perfectly possible to appreciate and even take pleasure in them, if not to perform them. There is nothing shocking to the aesthetic sense in the gorgeous ritual of the Armenians, as performed at San Nicolo in Tolentino at Rome, yet such intervals are in constant use there.

In order then to present the fragments to the public we have to submit them to at least two anachronisms, the modernising of their scales, and the employment of harmony. It is evidently impossible to make use of anything like the ancient χροῦσις if these melodies are to be made acceptable, for it would be too elementary for modern feeling. On the other hand the pianoforte with its full tone and modern chords would have inexpressibly shocked the aesthetic feeling of the ancient Greeks, could they have heard it. Hence the accompaniment must be a compromise, and it remains to be discussed how far, and in what directions, the antagonism between ancient and modern feeling can be got rid of.

The Pindar-melody is diatonic and without modulations, a severe style especially cultivated by Pindar and his contemporaries, according to the evidence of Plutarch. We may take it that the φόρμιγξ, a variety of the lyre, whose praises are sung in the opening lines, played a somewhat elaborate prelude. This would perhaps consist of the opening melody, sounded on the lower strings with a plectrum, and accompanied on the upper strings by an occasional note struck with the fingers. In any case we shall be justified in playing on the pianoforte a somewhat elaborate prelude in the key of C minor.

The melody of the first two verses is given by Kircher in vocal notation, the rest in instrumental, and the instrumental notation is superscribed χορὸς εἰς κιθάραν. Does this mean that the first part is to be sung by a soloist, unacompanied by the instrument, which is to enter at the word πείθονται ? Χορὸς in Greek does not mean quite the same as "chorus" does with us. It means the dance. The lyre is referred to in these lines as "leading

Digitized by Google

the sacred dance", and we may gather that the χροῦμα and the first two verses formed together a prelude to the dance, which entered at the word χορὸς εἰς κιθάραν. Do we not here see a modern analogy in the ordinary sets of waltzes, which have an introduction before the actual dancing commences?

The unaccompanied melody of the first two verses is not so monotonous as it may seem, at least from a Greek point of view. It consists of a play upon the Dorian tetrachord [1]), which is sung three times over, the last repetition having a change of accentuation. This device is often found in modern instrumental composition, and was apparently not infrequently used by the Greeks, for in the Delphic hymn of some three centuries later we find "motivos" repeated with similar slight changes. The reference in the fourth verse to "Chorus-leading preludes" seems to suggest another χροῦμα, between the solo and the entry of the chorus. It is evident that Pindar loved the sound of the lyre, and through Plutarch we learn that he was famous for his χρούματα [2]).

From χορὸς εἰς κιθάραν onward the ode must undoubtedly be accompanied. But what sort of harmonies shall we use? Are we strictly to adhere to the Aeolian mode, or are we to make a leading note, and produce the key of C minor? In other words, are we to accompany in the style of the sixteenth or the twentieth century? We know how much the character of a piece is affected by the harmony which underlies the melody; not melody alone, but melody and harmony in combination produce modern music. When therefore we add harmony to an ancient Greek melody we practically produce a modern composition built on an ancient foundation. Without some kind of harmony the ancient melody alone would not move us to much enthusiasm; what really appeals to our aesthetic sense is the combination of melody and harmony. In performing these ancient pieces at all we have to produce various anachronisms, as I have already said, and if we accompany in the style of the sixteenth century it is just as much an anachronism as if we use the style of the twentieth.

The severe style of the sixteenth century can only appesl to those who have antiquarian tastes, or who have gone through a course of special study of the music of that epoch. The Pindar and Delphic melodies have more in common with nineteenth than with sixteenth century art. The repetition of "motivos", the half close (in the Pindar) at the end of the first verse, the full close on the "tonic" (C minor) at the end of the second, the recommencement at the third verse in the relative major (E flat), and the interchange of full and half closes in the remaining four verses, are features more in common with nineteenth than sixteenth century methods. The fifth century B. C. seems to combine better with our own age than with that of Palestrina, and if once we admit the anachronism of applying harmony to this ancient music we seem to be justified in using a modern style ot accompaniment and in making the compositions as attractive as possible to a modern audience.

The "modernity" of the Delphic hymn is even more conspicuous than that of the Pindar melody, for there is a long chromatic passage containing intervals which were never contemplated before the days of Richard Wagner.

1) Don Ugo Gaisser sees in the melody the six upper notes of the Dorian octave.
2) See Gevaert, La Mus. de l'Ant. II, pages 471, 472.

Digitized by Google

but which are now freely used. Moreover this hymn is in five-time bars, a species of rhythm much affected by our latter-day composers.

The three Antonine hymns are stiffer and less modern in construction, and it has been customary to arrange them in a somewhat heavy and unattractive style; yet Oskar Fleischer in "Die Reste der altgriechischen Tonkunst" has shown that they, like the earlier melodies, can be made most attractive in a modern dress, in spite of their somewhat angular melodies. My conclusion is that all these very ancient melodies will not only bear, but are enhanced by, an accompaniment in the most modern style possible.

Oskar Fleischer, in the above mentioned work, has changed the chromatic passages of the Delphic Hymn into diatonic, and thus altered the characteristic intervals, for reasons that he explains at Z. I, 49, December 1899. With all deference I find that I cannot agree with him on this point. I have several times caused the Delphic hymn to be performed, and have found it quite possible to make the chromatic portions effective. It is one thing to make such alterations in the intonation of the scale as are absolutely necessary before the piece can be performed, but it is quite another to alter the genus of a piece. This is to carry the "Monro Doctrine" to an extreme never contemplated by the late D. B. Monro, when he propounded his theory that classical Greek music knew no differences of Mode in the usually accepted sense. To thus alter the genus destroys the peculiar and attractive character of the melody as effectively as does a startling suggestion lately put forward[1]) to reduce the Antonine Hymns to the modern major and minor scales; thus destroying all that old-world flavour that makes them so attractive.

It is curious that these deliberate modernisations of ancient melodies by learned men should happen to coincide with the strenuous efforts that are being made in the contrary direction by the reformers of Plainsong. Not only are the melodies of Plainsong being restored as far as possible to their primitive forms, but a great change is taking place with regard to the organ accompaniment. These changes are too well known for me to enter into here, but I refer to them in order to say that I think the style of accompaniment used for Greek music should differ very widely from that used for Plainsong, for the former, being more modern in feeling, will bear association with the resources of modern art, while the latter will not.

Milford-on-Sea. **C. F. Abdy Williams.**

Le Trésor d'Orphée

d'Antoine Francisque. Transcrit pour piano par Henri Quittard. Publications de la Société Internationale de Musique, Section de Paris. Impressions Artistiques L. Marcel Fortin & Cie. 4°, 4 Bl. 80 S. 5 fr.

Allem Anschein nach war es ein richtunggebender Gedanke der Sektion Paris, die von ihr ins Leben gerufenen Publikationen mit einem Werke aus dem Gebiete der heimischen Lautenmusik zu eröffnen. Eigentlich, möchte ich sagen, war es eine schon lang fällige Schuld, wenn man den ausgeprägteren Sinn der Franzosen für

1) See Macran, The Harmonics of Aristoxenus, 1902, P. 82 &c., reviewed at Z. IV, 501, May 1903.

Digitized by Google

Tradition in Rücksicht zieht — nicht als ob dieser Spezialzweig bei ihnen bislang ganz brach gelegen hätte; ich brauche nur auf einen so bekannten Vertreter dieses Faches wie Brenet zu verweisen. Aber angesichts der doch mehr generellen oder eklektischen Vorarbeiten bedeutete der Mangel an einer programmatischen Aufarbeitung des Tabulaturenmaterials in systematischen Publikationen oder in Form von Monographien, wie z. B. Fleischer's Denis Gautier, immerzu eine merkliche Lücke der französischen Musikologie. Merkwürdigerweise, möchte man fast beifügen. Denn die französische Lautenkunst von den letzten Dezennien des 16. Jahrhunderts herauf bietet ein so ergiebiges und anziehendes Feld für den Historiker nicht bloß als Phänomen in musikalischer Beziehung, sondern auch als Konstituante einer Periode der Nationalkultur mit ihren weltmännischen Luthériens, denen wir höchstens den zünftig angehauchten Patriarchalismus unserer Stadtmusiker- und Organistenfamilien entgegensetzen können.

Antoine Francisque, den sich Quittard erkoren, steht an der Schwelle jener Periode als Glied der älteren Gruppe von Lautenisten des Zeitalters Heinrich IV. Sein bei Robert Ballard's Witwe und Sohn zu Paris 1600 erschienenes Lautenbuch war sein erstes und anscheinend letztes Werk, das wir ihm zu verdanken haben.

Es enthält 71 Stücke, darunter nur zwei transkribierte Vokalkompositionen: *Susanne un jour* von Orlando zu Beginn und *La Cassandre* am Schlusse als Proben der brillanten Diminuierungs- und Kolorierungskunst des Lautenisten, ferner 2 Phantasien und 5 Préludes. Das übrige füllt Tanzmusik, interessant durch die Mannigfaltigkeit der vertretenen Formen: 3 Passemaisen, 3 Pavanen (Espagnolle und d'Angleterre), 4 Gaillarden (davon eine »faicte sur une Volte de feu Perrichon, dem Lieblingsmeister König Heinrich IV.), 2 Gavotten, 12 Couranten, 12 Volten, 1 Ballett und 24 Branles simple, gay, double, de Poitou und Montiradé). Bei der Umschreibung in die moderne Notenschrift ist Quittard, der uns ja schon in dieser Richtung aus den Sammelbänden als gediegene Kraft bekannt ist, in der Voraussetzung, daß die Stücke wahrscheinlich nur auf dem Klavier gespielt werden würden, nicht philologisch, sondern im Sinne der praktisch möglichen künstlerischen Ausführung auf der Laute vorgegangen, also durch Ausschreibung der Mensuren in den einzelnen Stimmen und durch Heranziehung der Begleitoktaven der Lautenbaßchorde zur Herstellung des musikalisch logischen Satzgefüges auch dem äußeren Bilde nach.

Die diesbezüglich von Quittard im Avertissement angeführten Argumente sind diskutabel, ebenso wie seine Methode, die Begleitoktaven in den spezifizierten Fällen: 1. bei Auflösungen in den instrumental vorhandenen, tabulaturmäßig nicht notierten Oktavton, 2. zur Vermeidung unschöner Sprünge des Basses — beides Momente, die bekanntlich bei philologisch genauen Übertragungen nicht berücksichtigt werden und zur schiefen Beurteilung des Lautensatzes beigetragen haben — darzustellen empfehlenswert erscheint, nicht nur bei direkten Transkriptionen für unser modernes Klavier, über deren wissenschaftlichen Wert man allerdings prinzipiell verschiedener Meinung sein darf. Quittard's Darstellung der Baßbegleitoktaven besteht nun bei ganzen Noten in der Wahl einer kleineren Notentype in Klammer für den beigesetzten oberen Oktavton, bei kleineren Notenwerten durch die Verbindung der zusammengehörigen Notenköpfe mit einem gemeinsamen Stiel. In dieser Weise ist eine Kontrolle des Originaltextes oder dessen Rekonstruktion wohl möglich.

Anders verhält sichs mit der Bezeichnung des Fingersatzes für die rechte und inke Hand (Anschlag und Position [Bund]). Quittard hat beide, als für die Klavierbearbeitung natürlich schwer wiedergebbar und unnütz, außer Betracht gelassen. Ich glaube aber, gerade diesen beiden Faktoren wird man in der Zukunft bei objektiven wissenschaftlichen Übertragungen ein besonderes Augenmerk zuwenden müssen, da ja nichts besser zur Einsicht in die künstlerisch-technische Verfassung eines Künstlers oder einer Periode beizutragen vermag, als eben jene technischen Mittel, welche bei der Behandlung dieses Instrumentes zur Anwendung kommen: der Anschlag und das Lagenspiel. Wie man sieht, tritt die Problematik der Klavierübertragungen für die richtige Kunsterkenntnis wohl nirgends deutlicher zutage als in diesem Belange.

Am wenigsten befriedigt hat mich jedoch, aufrichtig gestanden, die Arbeit nach

Digitized by Google

ihrer literarisch-historischen Seite. Das Heft bietet eine Reproduktion des Originaltitelblattes mit der hübschen Vignette des Mont Parnasse, dem Druckerei- und Handlungszeichen der Ballard's, ferner die Vorrede Francisque's »*A Monseigneur le Prince*« (?), ein Faksimile der S. 27 der Tabulatur und eine Vorbemerkung Quittard's betreffs der Stimmung und Skordatur des vom Lautenisten verwendeten Instruments, dann betreffs der Tabulatur und seines eigenen Transkriptionssystems. Das ist alles.

Ich fürchte, dem größeren Publikum, mit dem die Klavierbearbeitung offenbar rechnet, wird die Publikation in der gebotenen Form nicht ganz erfaßbar geworden, die Persönlichkeit des Künstlers aber nach wie vor ziemlich rätselhaft geblieben sein, zumal über ihn weder in den alten noch in den neueren Kompendien irgend eine gescheite Auskunft zu erholen ist. Fétis windet sich mit dem Satze durch:

»ancien joueur de luth français, qu'il ne faut pas confondre avec Francisque Corbet, lequel vécut plus tard et se distingua aussi par son talent sur le luth«.

Mit dem Lobe des einen auf Kosten des anderen tut Fétis aber entschieden beiden unrecht, denn jener Corbet war ein Italiener mit Namen Francesco Corbetta und Gitarrist, der ein halbes Jahrhundert nach dem Erscheinen des Francisque'schen Lautenbuches den französischen Hof entzückte und die spanische Gitarre bei der Aristokratie in Mode brachte. Der Lautenist Francisque hinwieder, den nebenbei bemerkt, Fleischer (Denis Gautier) mit dem Beisatze »*de Freneuse*« erwähnt, erscheint uns nicht minder in seinen Stücken wie in der Vorrede als ein gereifter Künstler von Selbstgefühl, der zwar den Erstling seiner Arbeit dem seltenen und ausgezeichneten jungen Prinzen weiht, nicht um seinen Namen jedoch als Freibrief zu benützen. Es sei weder Anmaßung noch Mangel an Selbsterkenntnis, was ihn zur Veröffentlichung bestimme, sondern nur das Andrängen der Freunde, seine Kunst der Allgemeinheit nutzbar zu machen usw. Der junge Prinz scheint Heinrich II. von Condé gewesen zu sein, der damals allerdings kaum 12 Jahre zählte. Für den Ruf des Lautenisten läßt sich auch ein Deutscher zitieren, der »Nürnberger Burger«, Drucker und Verleger, Georg Leopold Fuhrmann, welcher 1615 selbst eine Sammlung Lautenstücke herausgab, mit dem Titel: »*Testudo Gallo-Germanica*« usw. Die deutsche Vorrede »An den Günstigen vnd Gutherzigen der Music liebhabenden Leser« leitet er, wennschon er sich

»ex professo vor keinen Meister in dieser Kunst dargeben kann«, angeregt durch die Stücke, woran er sich neben den »studiis vff vnterschiedlichen Teutschen vnd Frantzösischen Hohen Schulen vnd Universitäten vil Jar Delectirt«, mit der Bemerkung ein: »Ob mir wol | günstiger lieber Leser | nit vnbewußt | daß hie bevor etliche kunstreiche vnd vorneme Musici jhre Tabulaturas vnd lautenbücher | vnd deren etliche zwar vor längsten | durch den Druck ans Liecht gegeben | Vnter welchen sonderlich berümt | *Antoni Francisque* zu Pariß gedruckt | dann *Emanuel Hadrianus*, *Joh. Baptista Besardus*, *Adrianus Denß* | vnd *Matthias Reinmann*, also daß es ein vnzeitige vergebliche arbeit vnd für witz | bey etlichen scheinen möchte« usw. (Ein ähnlicher Passus auch in der lateinischen Praefatio.)

Der französische Einfluß dokumentiert sich übrigens in dem Fuhrmann'schen Buche auch in formaler Beziehung durch die Verwendung der französischen Tabulatur. Bekanntlich bringt Francisque am Schluß seines Lautenbuches auch eine theoretische Unterweisung: »*Instruction pour réduire toutes sortes de tablatures de luth en musique et reciproquement*«. Er war also wohl kein bloßer Dilettant, sondern auch ein sonst versierter praktischer Musiker. Interessant ist der Kreislauf dieser offenbar beliebten Instruktion in den zeitgenössischen Lautenbüchern, so, wie bereits Fétis erwähnt, in Besard's »*Isagoge in artem testudinariam*: das ist gründtlicher Unterricht über das künstliche Saitenspiel der Lauten«, Augsburg 1617, und bei Fuhrmann, der sie gleichfalls am Schlusse seines Buches bringt: »Unterricht | wie man die Abtheilung auff der Lauten machen soll | Auß deß Antoni Francisque zu Pariß gedruckten lautenbuch | in vnsre Teutsche Sprach von wort zu wort übersetzt«, mit 6 Musicalischen Figuren oder Leitern (Transkriptionsschemen für die französische Lautentabulatur) und endlich »Ein Discurs | darauß man die art und weise | die Musica zu theilen | leicht-

Digitized by Google

lich verstehen kann«, mit einem ‚Exempel' für die Methode der Umschreibung aus der Tabulatur in Partes.

Nach alledem möchte ich nun meinen, daß ein kleiner orientierender Exkurs über den Künstler und seine Epoche wenigstens im Rahmen des bibliographischen Materials, vor allem des reichhaltigen Lautenbuches selbst, beträchtlich dazu beigetragen hätte, den Wert der vorliegenden Publikation zu erhöhen, wenn es vorab vielleicht schon nicht möglich war, durch Archivforschungen zu einer biographischen Skizze zu gelangen.

Die seither durch die verdienstliche Initiative Ecorcheville's ins Leben getretene Kommission zum Studium der Lautenmusik läßt uns einen Wandel und die Erledigung nicht weniger, sich immer dringender gestaltenden prinzipiellen Fragen erhoffen, wovon einzelne zu streifen hier Anlaß genommen wurde. Als ein Kardinalpunkt aber würde mir erscheinen: Die endliche Festlegung eines sowohl wissenschaftlichen wie praktischen Anforderungen entsprechenden einheitlichen Systems in der Übertragung der Tabulaturen.

Wien. **Adolf Koczirz.**

Extraits de Bulletin français de la SIM.

Le luth et sa musique par J. Ecorcheville.

L'histoire de la musiqe de luth n'est qu'une série de problèmes: qu'est ce au juste qu'un luth? cet instrument est il issu de la même famille que les violes ou les guitares? comment dans le cours de son évolution a-t-il donné naissance au théorbe, à l'archiluth et à leurs dérivés? La tablature, qui est en elle même une notation moins mystérieuse qu'on ne pourait le croire, nous réserve encore bien des difficultés accessoires: tonalité réelle des morceaux; questions de rythme, de valeurs et de tenues (dans les préludes surtout;) exécution des agréments etc. Comment transcrire pour le piano en particulier une musique qui s'en éloigne autant. L'histoire des grands luthistes est encore à faire. Il y aurait intérêt aussi à étudier, l'influence du luth sur l'évolution musicale, en le considérant à la fois comme instrument de virtuosité et comme instrument de transcription.

Les traités musicaux du moyenâge par G. Allix.

Les traités musicaux publiés par De Coussemaker devant être prochainement réédités, Mr Allis nous signale à ce propos quelques unes des innombrables erreurs qu'ils contiennent: incorrections, omissions et interpolations.

Beckmesserianisme anglais par F. Toye et M. Boulestin.

Les universités d'Oxford et de Cambridge pourraient exercer leur influence sur les arts autant que sur les lettres et les sports; elles ne forment au contraire ni artistes ni dilettantes. Quatre maîtres seulement sont au programme des concerts académiques: Bach, Beethoven, Mozart et Brahms. Pour n'avoir connu et imité que ces grands maîtres de la noblesse classique, les jeunes gens arrivent à considérer toute musique sérieuse comme une source d'ennui, et par esprit de contradiction, ils se rejettent vers les opéras comiques londoniens et vers les Musical-Comédies, dont la popularité va toujours croissant.

Vorlesungen über Musik.

Neuwied. Dr. Otto Neitzel-Köln: Von Rienzi bis Salome.
Karlsruhe. K. Malsch im Bachverein: Mozart als Kirchenkomponist in Salz-

Digitized by Google

burg. Der Vortrag ist gedruckt erschienen (Buchdruckerei »Badische Landeszeitung«, Karlsruhe).

Wien. Der Reichstagsabgeordnete Dr. W. Ellenbogen in der »Richard Wagner-Feier der Arbeiter Wiens« über die Bedeutung R. Wagner's (Wiener Konzertverein unter F. Löwe).

Notizen.

Berlin. Die Einrichtung der in der Berliner Charité seit einiger Zeit allwöchentlich abgehaltenen »Konzerte für die Kranken« (unter Leitung Dr. Kleefeld's) soll nun auch in andern Berliner Krankenhäusern Nachahmung finden. Gedacht wird auch an die Aufführung kleiner, einaktiger Opern, was sicher verfehlt ist, da jede, auch die unschuldigste Oper irgend eine Aufregung in sich birgt. Ob mit dieser Verwendung der Musik auch »Heilzwecke« verfolgt werden sollen, wird nicht gesagt. Jedenfalls ist es interessant, wie die Musik in Anstalten der modernen Zeit als dienende Kunst herangezogen wird.

Der IV. musikpädagogische Kongreß ist auf Pfingsten (7.—10. Juni) verschoben worden.

Prof. Dr. Hermann Kretzschmar, dem Vorsitzenden unserer Gesellschaft, wurde der Titel eines Geheimen Regierungsrates verliehen.

Prof. Dr. Albert Kopfermann, Oberbibliothekar an der musikalischen Abteilung der kgl. Bibliothek, der seit 30 Jahren mit unermüdlichem Eifer und in selten liebenswürdiger Weise an der so wichtigen Bibliothek tätig war, wurde zum Direktor an dieser Bibliothek ernannt.

In der »Internationalen Wochenschrift für Wissenschaft und Technik« (22. Febr. 1908) gibt Prof. Dr. C. Stumpf ausführlichen Bericht über den Stand des »Berliner Phonogrammarchivs«. So manches schon getan werden konnte, hat das Archiv doch mit »schweren Nahrungssorgen zu kämpfen und ist gegenwärtig am — Verhungern«; eine Unterstützung von privater Seite erscheint dringend nötig, da auf diesem Gebiete nicht auf Zeiten gewartet werden kann, bis sich die Regierung der Angelegenheit tatkräftig annimmt. Erforderlich seien jährlich etwa 5000 Mark, eigentlich eine überaus kleine Summe. Über den Wert und die Wichtigkeit der »vergleichenden Musikforschung« sind die Mitglieder der IMG. vortrefflich orientiert, so daß darüber nichts gesagt zu werden braucht.

Dresden. Als Giovanni Gabrieli-Feier (anläßlich der 350. Wiederkehr des Geburtstages) wurde eine musikalische Vesper in der Kreuzkirche abgehalten. Das Programm brachte Chöre aus den »*Sinfoniae sacrae*«, die bekannte Sonate für drei Violinen und einige Orgelstücke.

Leipzig. Die II. Musik-Fachausstellung des Zentralverbands deutscher Tonkünstler und Tonkünstlervereine findet am 1.—15. Juni in den Räumen des Kristallpalastes statt.

London. *Joachim as composer.* The London and Oxford "Bach Choirs" joined recently with Cambridge Univ. Mus. Society to give in London a memorial concert for Joachim (org. Alan Gray, cond. H. P. Allen). Thereat Joachim's op. 13 Elegiac Overture in memory of Kleist (1855, but perf. at Cambridge 8 March 1877 on occasion of honorary Mus. Doc. degree), op. 12 Notturno (1859), and Concerto in G in memory of Gisela von Arnim (1861 and 1881). At recent "Concert Goers' Club", J. A. Fuller Maitland lectured on works, and op. 2, 5, 7, 11, and 14 etc. in illustration. Thus within a month half of Joachim's published works heard in London. His life-period 28 June 1831 to 15 August 1907. All his compositions before he was 30. Among lecturer's remarks: ——

"The life of an executant of supreme greatness and supreme success cannot possibly afford much space in which composition can be undertaken, if such composition is to involve the application which is needed when anything worth putting on

Digitized by Google

paper is in view. Of course it is easy enough for the mere virtuoso to jot down his poverty-stricken little ideas, and to group them into concertos for his own use, or solos for the benefit of his own purse or the publishers. It is not the actual putting down of the notes on paper that takes the time, but the process of developing themes that are to live, and of combining them in the best way. This cannot be done in a hurry, and it generally appears that the better a thing is ultimately to be, the more time will have been taken up in its preparation. Of course Schubert and Mozart, with their unending flow of exquisite melodies, could turn out real masterpieces at an incredible rate; but Beethoven, as we know from his sketch-books, must have been a slow worker, or at least the process of evolving his ideas must have occupied his whole attention for a long time. I cannot help thinking too that Joachim's attitude towards Brahms may have had something to do with his reluctance to undertake composition in his maturer life. To Joachim, as to Schumann, Brahms stood for the dawn of a new era of art, in which the fresh utterances of a young and enthusiastic creator of music were combined with a mastery of design, a genius for construction, and a depth of poetry that had not been in the world for many a day. In Brahms he saw an inspired creator of music whose works at first needed all the help their interpreter could give them; and Joachim may well have felt that his highest mission in the world was to show his countrymen what they possessed in the person of Brahms."

"His natural bent seems to have been towards an essentially romantic expression in his music. Like many great, serene natures, he seems in his music to be possessed by a noble melancholy, not the mere discontent with everything that is, which leads to the pessimism of the Russian composers, and suggests that they are suffering from a physical and moral indigestion; but a widely-sympathizing, broad, ennobling emotion, that helps where the other sneers, and encourages where the other belittles. Side by side with this intensely romantic melancholy, there runs a certain austerity of idiom, which I fancy is due in some part at all events to the composer's hatred of all that savoured of the practices of the average virtuoso. To write show pieces in order to startle his public was absolutely foreign to him, and it may be that on occasion he may have adopted a style more serious than he might have felt necessary in other circumstances. But, austere or not, his works are full of the most masterly examples of treatment and development, and one and all of them will amply repay the trouble of studying, until we become more or less familiar with his musical turns of expression."

Lecturer also read following translation of original remarks made by Joachim to widow of his elder brother Henry, about his op. 1 written for London Philharmonic. Mendelssohn's words are politeness embodied, but if taken literally would hardly conduce to sound tuition: —

"I will accede to your request for a description of my opus 1 with pleasure: who does not look back with affection to the days in which he sat at the feet of teachers whom he admired from his heart, and could ask for their counsel? I was 13 years old, and had learnt theory with Hauptmann; I enjoyed the intimacy of Mendelssohn, who superintended my studies, often made music with me, and made me show him what I wrote. I had tried my hand at sonatas, quartet movements, and a violin concerto. About this time came an invitation from the Philharmonic Society of London (I had played there with success already), that I should play there again. They asked me for two solos, namely a concerto, and a smaller piece with orchestral accompaniment. I was not in doubt as to the choice of the first piece, but for the second nothing occurred to me, for the virtuoso-pieces that I had played in public as a child were no longer to my taste. I asked Mendelssohn his advice and he said, 'In your place I should think of the sympathetic friends you have in London and I should compose something to please a public that has already shown itself well-disposed'. I was delighted that the master had such confidence in me, and so in a few days I brought him the sketch of the introductory andante, with which he was pleased; but he struck out a redundant bar from a series of shakes. Soon after that I showed him the allegro scherzoso in rondo form, and he was also satisfied with that, telling me to bring him the whole fully scored in a fortnight, when he should have returned from a journey. This I did, and he saw that a certain passage had been altered in the writing-out; he questioned me on this, and I answered that I had shown the sketch to one of the older violinists and composers for the instrument Ferdinand David, as a matter of fact), and that he thought I ought

Digitized by Google

to have announced the second subject at greater length. "Do you like it better so?" said Mendelssohn. "No, I really don't", said I. He replied, 'Nor do I, and you ought not to have altered it, for one should never put a note on the paper that does not come from one's inmost conviction; if I ever give you a piece of musical advice which does not commend itself to your own judgment, you are not to follow it on any account.' I can see now the noble features of the splendid master as he spoke so kindly to me stooping over my music, and the remembrance is the only thing of value connected with my opus 1, which was received at the Philharmonic in a friendly way, and was printed by Kistner."

English sonnet to Joachim. As an example of how not to do it, may be quoted following sonnet written by Robert Bridges (b. 1844) for the Joachim "Diamond Jubilee" or celebration commemorating 60 years since first appearance in England (Queen's Hall 16 May 1904), and lately again circulated. Lines 5 and 6 are not poetry, the trope in last line is of the unpleasant-whimsical order, and there seems no reason why the medical poet should patronize "good Joachim": ——

Belov'd of all to whom that Muse is dear Who hid her spirit of rapture from the Greek,
Whereby our art excelleth the antique Perfecting formal beauty to the ear;
Thou hast been in England many a year The interpreter who left us nought to seek,
Making Beethoven's inmost passion speak, Bringing the soul of great Sebastian near;
Their music liveth ever, and 'tis just That thou, good Joachim,—so high thy skill—
Tank, as thou shalt upon the heav'nly hill, Laurel'd with them; for thy ennobling trust
Remember'd when thy loving hand is still, And ev'ry ear that heard thee stopt with dust.

Organ with other instruments. Fr. Niecks of Edinburgh made the following remarks thereon at a recent Concert.

"Very little has been written for organ and orchestra, or indeed for organ and any larger combination of instruments. From one point of view this is very strange, from another natural enough. It is strange if we consider the possibilities of the combination of the organ with other instruments; it is natural if we consider the opportunities for such combinations. But after all, it is strange rather than natural, for if the usual organ recitals afford no opportunities, music festivals and orchestral concerts in halls with fine organs might do so. In case some misguided enthusiast might be moved to give as a reason for the neglect, that the organ with its many variously toned stops was in itself an orchestra, and could gain little or nothing by a combination with other instruments, let me modestly state my entire disagreement with this opinion. In the first place, the organ has not a single stop in the least like the tone of a bowed string instrument; and if we except the flute, and perhaps the oboe, it has only distant resemblances to other orchestral wind instruments. And in the second place, the organ is an aggregation of mechanical stops, not an aggregation of instruments played upon by an equal number of individuals who can animate them with any expression they like. This disposes of the opinion of the enthusiast. All the same the organ is a grand and beautiful instrument, and it is so in spite of some undeniable shortcomings. Grandeur and beauty it shows both in its sublime isolation and in subordinate co-operation with large choral and instrumental forces; but it can show them also in free rivalry with groups of other instruments. Experience will prove this, and reveal to the hearer new colour effects in the combinations of the organ, now with bowed string instruments, now with strings and oboes, now with strings and three horns, now with brass instruments, and now with a larger and more varied orchestra."

"No music for the organ and other instruments has come down to us from the early organists — Frescobaldi, Froberger, Sweelinck, Buxtehude, and their contemporaries. What is worse, indeed a calamity, is that nothing of the kind was written by J. S. Bach, the greatest of all the masters, who could have worked incomparable miracles in this field also. But a contemporary of his accomplished much in this genre, although in a way very different from that in which Bach would have accomplished it. I mean Handel, who composed more for the organ and orchestra than anybody else. His Concertos for organ and orchestra (strings and oboes) number a dozen — Op. 4, Six Concertos published in 1738, and Op. 7, Six Concertos published about 1760 after the composer's death. They are works full of freshness, life, and brilliance. The next composer that has to be named is Mozart, of whom we have

Digitized by Google

fifteen Sonatas for organ and variously constituted orchestras (mostly of first and second violins and basses). These sonatas however are sonatas in the original sense, that of "instrumental pieces", being single movements mostly in the form of a short first sonata movement. They were composed between 1775 and 1780, a few earlier, for the Salzburg cathedral, where the young master was organist, and were played between the Epistel and Gospel. Although written for the Church, they are decidedly worldy, and the organ part unmistakably pianistic. The music is pleasing, exhilarating, and festive; never solemn or profound. Of modern composers two are especially noteworthy in view of this subject — the German Josef Rheinberger and the Frenchman Alexandre Guilmant. Rheinberger composed two Concertos for organ and orchestra, Op. 137 and 117 (the former an extremely fine work and genuine organ music), and a Suite for organ, violin and violoncello, and orchestra; and Guilmant has among his compositions for organ and orchestra a Symphony (arranged by the composer for organ alone as first Sonata, Op. 42), an Allegro, Op. 81, a Finale alla Schumann, Op. 83, a Meditation on the "Stabat Mater", Op. 63, Adoration, without opus number, and three marches — Marche funebre, Op. 41, Marche fantaisie, Op. 44, and Marche élégiaque, Op. 74. Karl August Fischer's four Organ Symphonies with orchestra should not be forgotten, nor certain English compositions, Ebenezer Prout's two Concertos, and F. J. Sawyer's Concertstück. I shall not mention orchestral works in which the organ has a more subordinate part, except Widor's Second Symphony with organ and Saint-Saëns's Third Symphony, Op. 78, with organ and pianoforte."

"More numerous than compositions for organ and orchestra are compositions for organ and single instruments, but of these I may speak another time. Special mention however should here be made of pieces for organ and trombones. They are generally either fantasias on chorales or marches; of the latter Gounod's Wedding March is an example."

Petersburg. Eine internationale Musik- und Theatervorstellung soll im Februar 1909 stattfinden.

In **Tarent**, seiner Geburtsstadt, wurde ein Denkmal des Komponisten G. Paësiello enthüllt.

Ein **Notenbuch** Leopold Mozart's, das dieser seinem Sohn zu seinem Namenstag 1762 (31. Oktober) schenkte, ist neulich aufgefunden und von R Genée im neuesten Heft der Mitteilungen für die Mozart-Gemeinde in Berlin (25. Heft) besprochen. Es handelt sich um eine von Leopold selbst angelegte Sammlung mit 126 Stücken, die in Suitenform angelegt, einen vorzüglichen Einblick in das Unterrichtsmaterial des sechsjährigen Knaben gewähren. Bei den meisten Stücken fehlt der Autorname, so daß Genée annimmt, die Stücke seien zum größeren Teile von Leopold selbst, was aber erst zu beweisen wäre. Unter den angeführten Komponisten figurieren P. E. Bach mit drei, Hasse mit einem, Telemann mit elf, Kirchhoff mit einem, Balthasar Schmid mit zwei Stücken. Die Komponisten weisen also mehr oder weniger alle auf norddeutsche Schule. Eine Anzahl Stücke ist abgedruckt, die, um von ihnen ungefähr einen Begriff zu geben, etwa den kleinen Stücken in Bach's Notenbuch der Anna Magdalena entsprechen. Manche Stücke stammen aus der nicht näher präzisierten »Sammlung neuer Lieder«. Das auch für die allgemeine Musikgeschichte dieser Zeit wichtige Buch verdient jedenfalls eine nähere Untersuchung. Es befindet sich im Besitz des Prof. Dr. Freund in Berlin.

Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienener Bücher und Schriften über Musik.

Bach-Jahrbuch, 4. Jahrg. 1907. Im Auftrage der Bachgesellschaft herausgegeben v. A. Schering. 8°, 199 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1908. ℳ 4.—.

Batka, Rich. Wieland der Schmied. Ein Richard Wagner-Festspiel für Gedenkfeiern. 31 S. kl. 8°. Prag, Taußig & Taußig, 1908.

Digitized by Google

Bethge, Rob. Robert Franz. Halle, M. Niemeyer, ℳ —,40.

Boschot, A., Un romantique sous Louis Philippe. Hector Berlioz. (1831 à 1842.) Plon. 1908 in 12⁰ de 675 pages.

Décidément les historiens de l'art mettent la critique à une rude épreuve. A coté de l'ouvrage de M. Tiersot voilà celui de M. Boschot qui est un véritable monument, en face duquel le lecteur reste confus. Comment se former une opinion sur cette exégèse berliozienne et surtout comment parler dignement d'un tel labeur dans les limites d'une rubrique infime. J'ai bien envie de dire à mon tour: »Mille tonnerres!!.. Il faut que l'enfer s'en mèle«. Et l'enfer sera en cette occasion représenté par le meilleur de ses suppots, par notre collègue Martial Ténéo, dont on lira dans le Bulletin français de la S. I. M. un prochain et copieux compte rendu. L'auteur ne m'en voudra pas de me tirer ainsi d'une difficulté qui est insurmontable dans les limites imposées à pages de la présente revue. J. E.

Breuning, Gerhard von, Aus dem Schwarzspanierhause. Neudruck mit Ergänzungen und Erläuterungen von Dr. Alfred Kalischer. Berlin, Schuster & Löffler, 1907.

Das 1874 erschienene, als wichtige Quelle besonders für Beethoven's letzte Lebenszeit aber auch für die Bonner Beziehungen seiner frühen Jugend hochgeschätzte Schriftchen war von dem 1892 verstorbenen Verfasser für eine zweite Auflage vorbereitet worden. Kalischer, der mit dem Verfasser noch in brieflichem Verkehr gestanden, hat die Neuausgabe überwacht und durch in andrer Schrift (lateinisch) gedruckte Anmerkungen seine sich in engen Grenzen haltenden Anmerkungen und Ergänzungen kenntlich gemacht. Als Anhang sind zwei Aufsätze Gerhard's von Breuning beigegeben: »Aus Beethoven's Konversationsheften« und »Die Schädel Beethoven's und Schubert's«, die beide 1886 in der Neuen freien Presse abgedruckt waren. Der im Druck befindliche Schlußband (V) von Thayer's Beethovenbiographie, welcher die Konversationsbücher in ausgiebigem Maße benutzt, wird das Bild des Knaben Gerhard von Breuning, Beethoven's »Ariel« und »Hosenknopf«, noch weiter beleben und damit das lebhafte Interesse für seine Schrift weiter verstärken. Der ausgesprochen intime Charakter des Buches — handelt es doch in erster Linie von den Beziehungen Beethoven's zu Mitgliedern der Familie von Breuning, ist noch weiter betont worden durch die Beigabe einer Anzahl Porträts der Familie von Breuning (Jugendbilder von Stephan, Helene und Christoph von Breuning, Stephan von Breuning in mittlerem Lebensalter, Gerhard von Breuning als Greis; man bedauert, daß, wie es scheint, Jugendbilder von Eleonore von Breuning und von Gerhard sich nicht erhalten haben), ferner ein Bild des Breuning'schen Hauses in Bonn und des Schreibtisches Beethoven's, den Gerhard besaß. Einen weiteren neuen Schmuck bilden Porträts der Gräfinen Giulia Guicciardi (Jugendbild) und Erdödy. Selbstverständlich ist das prächtige Beethovenbild von 1802 nach der Miniatur von Hornemann aus der ersten Auflage in die Neuausgabe übergegangen.

Hugo Riemann.

Dosch, Die Orgel der Neuzeit, mit besonderer Berücksichtigung der Seraphon- und Labialzungenregister. Erläutert durch 23 Zeichnungen und Notenbeispiele. gr. 8⁰. V, 57 S. Leipzig, B. F. Voigt 1908, ℳ 1,50.

Ecorcheville, Jules, Actes d'état civil de musiciens insinués au Châtelet de Paris (1539—1650). Paris, Fortin, 1907. In 4⁰ de 97 pp.

Ce nouveau volume de Mr. J. Ecorcheville ouvre la série des publications de textes et des dépouillements d'archives que la Section de Paris de l'I.M.G. a décidé de mettre au jour. Trop longtemps, l'essor de la musicologie française s'est vu retardé par l'absence d'instruments de travail et par l'emploi de méthodes peu scientifiques. Ainsi que l'auteur l'exprime très-justement dans son Introduction, on s'est pressé d'interpréter des documents plus ou moins hâtivement rassemblés, au lieu de se borner à les inventorier, et à en dresser des répertoires qui seuls permettent de construire une base solide, objective, à l'édifice musicologique. — Le présent inventaire comprend des donations, contrats de mariage et testaments relatifs à plus de 250 musiciens de toutes catégories, violonistes, organistes, luthistes, chanteurs etc. A côté d'obscurs «joueurs d'instrumens», nous y rencontrons des noms célèbres, Constantin, Mazuel, Francisque, Pinel, de Rippe, Boesset, Picot, Guédron, Formé, Chambonnières, et, par le détail des actes mentionnés nous obtenons des données précises sur l'état social de ces artistes, sur leur situation économique, sur les relations qu'ils entretenaient avec d'autres corporations, sur le rôle de protecteurs que jouaient auprès d'eux de grands seigneurs amis de la musique.

Outre l'intérêt majeur que cette

Digitized by Google

publication présente au point de vue de la musicologie biographique, elle apporte encore une importante contribution à l'histoire de la petite bourgeoisie en France, aux XVIe et XVIIe siècles.

L. de la Laurencie.

Finck, Henry T. Edvard Grieg. Aus dem Engl. v. A. Laser. 8°, XIII und 203 S. Stuttgart, C. Grüninger, ℳ 3,—.

Frimmel, Theodor von, Beethoven-Jahrbuch I. X u. 185 S. 8°. Mit Abbldg. der Dietrich'schen Beethovenbüste und einer Seite Faksimile von Beethoven's Handschrift (Skizze zu Op. 29 und Briefe an Dr. Braunhofer und den Verleger Leidesdorf). München und Leipzig, Georg Müller, 1908 (Vorwort gez. Aug./Sept. 1907).

Frimmel's Jahrbuch will keine Einzelerscheinung sein, sondern ein bedeutsames Unternehmen vorbereiten; eine »Sammelstelle«, ein »Brennpunkt« der Beethovenforschung soll geschaffen werden. Auch deutet S. IX auf eine neue künftige Gesamtausgabe der Briefe Beethoven's hin. Aus einem kurzen Einleitungsworte Felix Weingartner's über Beethoven's Unsterblichkeit sei das Bild hervorgehoben, daß die »granitnen Urgesteinblöcke nur höher werden, je mehr das Erdreich um sie her vom Wasser weggeschwemmt wird«. Der Inhalt des kleinen Bandes ist ein sehr reicher. Ein Aufsatz von Prof. Dr. F. Bischoff über »Beethoven und die Grazer musikalischen Kreise«, der schon seit 1806 fertig vorlag, ergänzt durch manches Detail den von O. E. Deutsch in der »Musik« (VI, 23) »Beethoven's Beziehungen zu Graz«. Heinrich Rietsch gibt eine Überarbeitung seines zuerst in den Berichten der Lesehalle deutscher Studenten in Prag abgedruckten Artikels »Diabelli's Vaterländischer Kunstverein« unter der Überschrift »85 Variationen über Diabelli's Walzer«. Die Frage, ob die schon 1820 von Beethoven den Verlegern offerierten »Veränderungen über einen bekannten Deutschen« schon Op. 120 angehen, läßt er offen. Als Probe der Variationen anderer gibt er die von W. A. Mozart Sohn und G. Rieger. Einen »unausgeführten Plan Beethoven's« (Kantate für die Einweihung der Synagoge zu Wien 1825) berührt Hans Volkmann. Frimmel selbst weist das Hauptthema des 1. Satzes von Op. 111 in Sacchini's »Dardanus« nach; die Übereinstimmung ist noch größer als er meint, da die Andersstellung der Taktstriche bei Beethoven eine ureigentliche ist. Seine frühere Schilderung (Beethovenstudien II) der Szene zwischen Beethoven und Lichnowsky in Graz 1806 wird durch einige neue Details belebt (Beethoven läuft ohne Hut weg). Lyser's Beethovenkarrikaturen sind wahrscheinlich nicht nach der Natur gemacht, sondern nach einer Vorlage von anderer Hand (Frimmel schließt sich darin Leop. Hirschberg an). Briefe Beethoven's, meist zum erstenmal gedruckte, bilden den II. Abschnit an Dr. Braunhofer, 18. April 1825 [stellt die Zeit des Umzugs Beethoven's aus der Johannesgasse in die Krügergasse genauer fest], an Piringer 13. Mai 1825, Bernard 16. Juni 1819, Breitkopf & Härtel 1802 [3 Briefe], Zmeskall, 28. März 1809 und zwei Zettel an Bihler [c. 1817]; dabei erfolgen einige scharfe Bemerkungen gegen Kalischer's Gesamtausgabe der Briefe Beethoven's und wird Gelegenheit genommen, alle Besitzer von Autographen zu bitten, ihre Bestände anzugeben. Unter III erscheinen Verzeichnisse der Sammlungen von Beethoveniana: 1. Bibliothek und Museum der Stadt Wien, 2. Max Kalbeck in Wien, 3. Heinrich Steger in Wien, 4. Edward Speyer in Ridgehurst. Unter IV: R. Müller. Eine Wallfahrt durch alte Kirchhöfe (Wiens) und Frimmel »Zu J. N. Hummel«. Der V. Abschnitt bringt kleine Nachrichten zur Beethovenliteratur, der IV. von Emmerich Kastner eine Bibliographie der Neuerscheinungen zur Beethovenliteratur 1900–1906, in der ich nur wenig als fehlend konstatierte (Hausegger, »Unsere deutschen Meister Bach, Mozart, Beethoven, Wagner«, 1901, Karl Krebs: »Haydn, Mozart, Beethoven«, Leipzig, 1906). Ein paar erläuternde Worte zu den Faksimiles (das letzte ist ein Brief des Musikalienhändlers Leidesdorf in Wien) und dem Titelbild (Dietrich's Büste) schließen das ganze ab.

Man kann nur wünschen, daß lebhafte Nachfrage nach dem Jahrbuch das Unternehmen rentabel erweist und die Fortführung sicherstellt. Hugo Riemann.

Garsó, Siga, Schule der speziellen Stimmbildung auf der Basis des losen Tones. Berlin, Gr.-Lichterfelde, Ch. F. Vieweg. ℳ 2,—.

Gedalge, André, Lehrbuch der Fuge. 1. Teil. Braunschweig, H. Litolff. ℳ 13.50.

Gilman, Lawrence. Stories of Symphonic Music. London and New York, Harpers, 1908, pp. 359, crown 8vo. 8/.

The programme-music advocates wax bold. Beethoven still remains un-dethroned from his position of the world's greatest music-composer. He did not write volumes ex post facto to justify to himself and others his own instinctive processes, but he did spend all his waking moments in evolving and creating music, and being a man of infinite labours and few words he

Digitized by Google

may be credited with knowing what he was talking about. To his principal effort in programme-music he appended after careful thought the thousand-times quoted and very wise caution "mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei". He introduced in the course of this work the stock "pastoral" instrumental realisms of his and previous days, the storm, the bird-calls, the drone-bass, and the jiggety rhythm for fair-music. All that went without saying. The caution related to the bulk of the work and the style as a whole. With all the subsequent philosophizing on the subject, it may be doubted whether any definition has ever yet hit off the kernel of purely instrumental posebilities like those of plain words from a plain man. Clever composers have since devised a few other realisms, and as fast as they are invented they become stock. But in its essence the definition remains the only possible one. However as it stands in the way of some theorizings of today, present author (b. 1878) calls it "Pecksniffian", and J. G. Huneker (b. 1860) reviewing the booklet in N. Amer. Review calls it "as cowardly as it was inconsistent". To that have our iconoclasts come.

It would be breaking butterflies on wheels to philosophize much on this mostly mechanical and indeed rather slovenly compilation. More suitable as a peg would be Newman's well-reasoned essay in "Musical Studies" (VIII, 494, Sept. 1907), or Niecks's fine volume "Programme Music" (VIII, 341, May 1907, "M", and VIII. 502, Sept. 1907, "Baker"). But, not wholly to shirk the subject, it may be said in other words what was said at VIII, 152, Jan. 1907, that the situation is broadly as follows. A large part of the listening or playing world nowadays takes more interest in instrumental music if it can be associated with definite emotional or concrete ideas. Journalists and programme-annotators are very happy to oblige them with consequent "interpretations", and many of these are clever enough. Composers are, even now, almost universally passive; they have no manner of objection to any number of interpretations, which can only flatter their creative processes; for themselves they very rarely give more than general titles ond mottoes, and these all lie within the bounds of Beethoven's definition; in their music they introduce occasional realisms to clench the matter, but for the rest do not pretend to what they cannot do. As to the fighting, it goes on among the critics themselves; one side calls non-programme music "sensuous, mathematics", and the other side retorts. Scuffles in short among the ὑπηρέται rather than battles of the chiefs; with possibly some power to influence course of events, but not much.

The present handy-book gives a vitally wrong impression on this general situation to the casual reader. It compiles from books and programmes "interpretations" of some hundred or two of instrumental works by 34 composers: — Bantock, Beethoven, Berlioz, Bizet, Chadwick, Charpentier, Chausson, Converse, Debussy, Dukas, Dvorak, Elgar, Franck, Glazounoff, Goldmark, Grieg, Hadley, Huber, D'Indy, Liszt, Loeffler, MacDowell, Mendelssohn, Raff, Rimsky-Korsakoff, Saint-Saëns, Schumann, Sibelius, Smétana, Spohr, Strauss, Tschaikoffsky, Wagner, Wolf. The interpretations however are *not*, except in rare cases, by the composers themselves.

It is also injudiciously presented as illustrating theory, being alphabetical by composers instead of chronological. The latter would have been far more instructive, and with an index would have come to the same thing for reference.

The interpretations are not all in good taste. Heinrich von Kleist (1777—1811) adopted a disgusting version of the Amazon Penthesilea's story, which cannot be traced in the classics or scholiasts. "Thus in ecstacy and anguish her young life goes out in a sigh", says the sentimental programmist, — after tearing the flesh and drinking the blood of her foe-lover Achilles. To that have our sensationalists come.

Greilsamer, L., Le vernis de Crémone. (Société française d'imprimerie et de libraire in 8° de 175 pages).

Bienque spécial, un pareil sujet intéresse toute la musicologie. Les anciens luthiers italiens, dont les instruments atteignent aujourd'hui des prix extravagants ont ils vraiment possédé le secrèt d'un vernis particulier? Comment et quand s'est formée cette légende du vernis de Crémone, quelle part de vérité contient-elle? Que pouvons nous savoir de ses recettes, ou plutôt de ce que la tradition à bien voulu nous en raconter? Que pense la science moderne de ces formules et quelle est l'opinion de la chimie? Voilà, n'est il pas vrai des questions que plus d'un parmi nous s'est souvent posées. M. Greilsamer précise dans son Etude ces différents problèmes, et cherche à les envisager du point de vue de l'histoire et de celui de la critique impartiale. C'est là un livre de probité et de sagesse avisée, un véritable état de science, qui met définitivement au point ce que l'intérèt des polémiques avait embrouillé.

J. E.

Digitized by Google

Hausegger, Siegmund, Alexander Ritter, ein Bild seines Charakters und Schaffens. Mit 12 Vollbildern, Faksimiles u. Musikbeilagen, sowie unveröffentlichten Briefen Richard Wagner's und seiner Familie. In »Die Musik«. Kl. 8°, 161 S. Berlin, Marquardt & Co. (1907). ℳ 3,—.

Die Schrift darf kurz angezeigt werden, da es sich um eine liebenswürdige und in ihrem feinen Verständnis für Ritter's Wesen verdienstvolle Schrift handelt. Man erfährt gern Näheres von dem Komponisten des »Faulen Hans«, dessen Hauptgebiet aber dennoch das Sololied ist, erstaunt dabei etwas darüber, daß dieser Mann, der so charaktervoll seine Partei vertrat, als Mensch eine sehr weiche, unentschiedene Natur gewesen sein muß. Der junge Strauß, der den viel älteren Ritter gleichsam mit sich nach München nimmt, weiß in Fragen der Lebensführung schon viel besser, was er will, als sein viel älterer Lehrer.

Das Bändchen gewinnt noch an Wert durch die Mitteilung sehr schöner unveröffentlichter Briefe Wagner's und seiner Familie. Von dem Bericht Albert Wagner's an seine Tochter Franziska (später die Gattin A. Ritter's) über den Tod der Mutter Johanna Geyer-Wagner sei die interessante Charakteristik dieser Frau wiedergegeben: »Früher war sie eine tätige und geistige Frau, durchaus nicht ohne Genialität, ihr Sinn für Kunst- und Naturschönheiten und ihr richtiges Urteil hat mich oft überrascht. Neben diesem war sie auch von einer wirklich hohen Religiosität, einfach ohne alle Schein- oder Werkheiligkeit. Sie ging nicht in die Kirche, aber die Erhabenheit der Natur, der Adel in den höchsten Geisteswerken der Menschen machten den tiefen religiösen Eindruck auf sie, der sie weit für die kirchlichen Gebräuche entschädigte und sie Gott erkennen ließ.«

Irgang, W. Leitfaden der allg. Musiklehre. 5. veränderte und erweiterte Auflage v. K. Kirschner. gr. 8°. 69 S. Heilbronn, C. F. Schmidt.

Kirchenmusikalisches Jahrbuch. Begründet von F. X. Haberl, herausgegb. von Dr. Karl Weinmann. 21. Jahrgang gr. 8°, IV und 240 S., Regensburg, F. Pustet, 1908. ℳ 4,—.

Kistler, Cyrill. Chorgesangschule für Frauen-, Knaben- und Männerstimmen, von den allerersten Anfangsgründen an zum Schulgebraueh und für Gesangvereine. 2. Auflage, Lex., 72 S., Heilbronn a. N., C. F. Schmidt.

Michel, H., La sonate pour clavier avant Beethoven. (Fischbacher in 8° de 120 pp).

L'auteur nous annonce très judicieusement que cet ouvrage ne prétend pas prendre rang parmi les instruments d'érudition, mais apporte simplement sur un sujet peu connu les réflexions d'un ami de la musique ancienne. Ces réflexions ne laissent pourtant pas d'être averties et très au courant de l'histoire; elles résument fort bien ce que chacun devrait savoir. J. E.

Möhler, A. Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik. II Tle. 2., vielfach verb. und erweiterte Auflage. Mit zahlreichen Abbildungen und Musikbeilagen. Kl. 8°, 136 und 102 S. Sammlung Göschen 1907 à ℳ —,80.

Neujahrsblatt, 96, der allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich 1908. Joseph Joachim. Von Hans Joach. Moser. Lex. 8°, 51 S. mit 2 Bildnis-Tafeln. Zürich. Hug & Co., 1908. ℳ 2,40.

Prodhomme, J.-G., Paganini. Collection des «Musiciens célèbres». Paris, Laurens, 1907. In 8° de 126 pp. avec 12 reproductions hors texte. fcs. 2,50.

La retentissante et fantastique personnalité de Nicolo Paganini a déjà tenté bien des biographes; sur son compte, les anecdotes pullulent, et le «Mage du Midi» n'a pas tardé à s'entourer d'une sorte de légende funambulesque. Mr. J.-G. Prod'homme vient de faire passer la vie de Paganini du domaine de la légende dans celui de l'histoire. Sa substantielle biographie, puisée aux sources les plus sûres, nous informe de façon précise des innombrables pérégrinations du violoniste à Vienne, Prague, Berlin, Paris et Londres: elle retrace ses triomphes, l'enthousiasme de l'Europe en présence de ses acrobaties, la silhouette hoffmannesque de l'auteur des *Streghe*, ses procès et aussi les incidents macabres de ses sépultures successives. Elle se termine par une étude des œuvres et de la technique de l'extraordinaire virtuose. Ajoutons que 12 gravures choisies dans la très-riche iconographie de Paganini illustrent à souhait ce très-intéressant ouvrage. L. de la Laurencie.

Romano, Franc. Lo Cicero. Sintesi teorica de la riforma de rigo musicale. Gr. 8°. 25 S. Palermo, Lor. di Cristina. 1907.

Saß, Aug. Leop. Das Geheimnis, in kurzer Zeit einen schönen, blühenden, das Orchester beherrschenden Ton und ein unfehlbares, rhythmisches Stakkato, durch direkte Ausbildung der betreffenden Muskelpartien zu bekommen. Leipzig. Bosworth & Co. ℳ —,60.

Digitized by Google

Schlittgen, J. Das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst, das Verlagsrecht, und das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und der Photographie, 143 S. 1908. Sammlung Göschen, Leipzig.

Shaw, Bernard. Ein Wagner-Brevierkommentar zum »Ring der Nibelungen«. Deutsch von S. Trebitsch. 2. Auflage. Berlin, S. Fischer, 1908.

Schütz, Rud. Praktische Einführung in das Verständnis der musikalischen Grundformen. 66 S. 8°. Frankenberg, C. G. Roßberg, 1908. ℳ 1,—.

Tiersot, J., Les fêtes et les chants de la révolution française. (Hachette 1908 in 12° de 320 pages.)

J'ai hâte d'annoncer ce beau livre, qui est une des plus pleins que j'ai jamais lus. M. T. possède ce sujet de telle façon que chez lui la moindre hésitation n'existe plus. Au milieu de cette époque tumultueuse, ou tout se confond et se précipite il a su dégager une logique qui met tout à sa place et donne au lecteur cette sécurité que très peu d'ouvrages peuvent inspirer. Si je pouvais me permettre une critique (et j'espère bien la faire un jour) je demanderais à discuter la thèse chère à l'auteur, celle de la religion de la Révolution. L'étude du phénomène musical, en cette période d'enthousiasme civique, éclaire certains problèmes d'un jour heureux. L'auteur n'a pas manqué de diriger notre attention de ce coté, et de tirer de ce spectacle des conclusions que j'aurais grand plaisir à examiner de près, si j'en avais la place. J. E.

Trümpelmann, Max. Das Choralmelodienbuch der Provinz Sachsen. Mühlhausen i/Th., Hey. ℳ —,75.

Werdegang u. Erlebnisse eines Orchester-Musikers von ihm selbst erzählt. Leipzig, C. F. Kahnt Nachf. ℳ 1,—.

Wiltberger, Carl. Kurzer Leitfaden für den kirchenmusikalischen Unterricht in theologischen Lehranstalten. VII, 114 S. kl. 8°. Bonn, P. Hanstein 1908. ℳ 1,20.

Wustmann, Rudolf, Musikalische Bilder. Leipzig, E. A. Seemann, 1907. ℳ 4,—.

Wer sich mit Musikgeschichte befaßt, wird sehr leicht verstehen, wie wichtig das Studium der musikalischen Bilder ist. Es ist ungemein wichtig, zu sehen, wie die Instrumente und das Musiktreiben von Zeitgenossen abgebildet worden ist. Und da die Biographen von Malern und Stechern uns in den letzten Jahren so fleißig mit genauen Daten und Details in bezug auf die bildenden Künstler versehen, so bekommen wir allmählich ein Material, das gar nicht hoch genug geschätzt werden kann. Es wird nun möglich, mittelst der musikalischen Bilder zu kontrollieren, was die Musikhistoriker aus anderen Quellen wissen. Jetzt werden wir in den Stand gesetzt, z. B. die Entwickelungsgeschichte eines Instruments oder einer Gruppe von Instrumenten zu studieren. Ich denke hier an die Violine, Laute, Trompete, usw. Nicht weniger wichtig sind die Bilder für das Studium der Musik in bestimmten Zeitabschnitten und Ländern. Ich frage: kann man sich noch eine Musikgeschichte des Mittelalters oder in den Niederlanden denken ohne eingehende Berücksichtigung der alten Miniaturen, bzw. der Niederländischen Maler und Stecher?

Zu solchen, und ich möchte sogar behaupten, nur zu solchen Zwecken ist das Sammeln und Studieren der musikalischen Bilder erwünscht, und gerade das hat der Verfasser vorliegenden Buches nicht getan. Er erzählt z. B. manches über König David, indem er ein Bild eines Harfners von Rubens vorlegt. Was gebe ich nun für die »musikalische Ahnung«, daß der Mann Psalm 135 von Sweelinck singen soll? Eines ist absolut sicher, nämlich, daß er nichts gesungen hat, was den beigefügten Noten ähnlich war. Erstens, was soll eine Sweelinck'sche sechsstimmige Komposition bei der Harfe? Hat der Mann einen Psalm gesungen, was mir durchaus gleichgiltig ist, so hat er nur die Weise des Clement Marot'schen Psalters angehoben und gewiß nicht, was hier beigedruckt wird. Was an dem Bilde Wert haben könnte, ist die genaue Abbildung der Harfe, und gerade die Details, welche man sehen möchte, sind unersichtlich. Ich könnte dieses Beispiel mit vielen vermehren, doch würde dieses überflüssig sein. Auf der ersten Seite wird mitgeteilt, daß die farbigen Tafeln nicht für das Buch hergestellt sind: »ihre Wahl beruht auf einem Zufall«. Das erklärt vieles. Der Text wurde hauptsächlich zu »zufällig« vorhandenen Bilderchen geschrieben.

Das ist bedauerlich, denn ein solches Buch erschwert vielleicht die Herausgabe einer wissenschaftlichen Behandlung des Vorwurfs. Hoffen wir, daß wir bald ein Buch über diesen Gegenstand begrüßen dürfen, das nicht für den Weihnachtstisch, sondern für Musikhistoriker bestimmt ist.

D. F. Scheurleer.

Digitized by Google

Zeitschriftenschau[1]).

Zusammengestellt von **Carl Ettler.**

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift IX, Heft 1, S. 47 u. Heft 2, S. 91.

Neue Zeitschriften.

GdM Il giornale dei musicisti. Rivista di storia e di critica musicale. Milano.
KM Die Kirchenmusik. Zugleich Mitteilungen des Diözesan-Cäcilienvereins Paderborn. Paderborn, Junfermann'sche Buchhandlung.

Anonym. Cherubini in England, MT 49, 781. — Allgemeine Bestimmungen für das gewerbliche Spielen des Militärmusikkorps, DMDZ 10, 11. — Una entrevista entre en Wagner y en Rossini, (Traduit del MT) RMC 5, 49. — Lilli Lehmann on German Singing, NMR 7, 76. — Autografi Rossiniani custoditi nel Tempietto del Liceo Musicale e loro postille, CM 12, 2. — Die erste Veröffentlichung des Vereins schweizerischer Tonkünstler, SMZ 48, 9. — Theodor Bertram †, BB 31, 1—3. — (Rösch?) Von der Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht. Klarstellungen und Erläuterungen, AMZ 35, 10. — Zum 70. Geburtstage Wilhelm Freudenberg's, SH 48, 9. — Eine Protestkundgebung gegen den Allg. Deutschen Musiker-Verband, DMZ 39, 11. — Musikalisches Faschingsblatt, MWB 39, 9. — Hermann Burger (Harmoniumbauer), Harmonium, Leipzig, 7, 5. — Examens en Examinatoren, WvM 15, 10.

Adler, G. Mitteilung über den Wiener Kongreß (Mai 1909), ZJMG 9, 6.

Albert, Eugen d'. Offener Brief, Mk 7, 11.

Aldrich, Rich. Edward MacDowell, NMR 7, 76.

Altenburg, W, Eine »Wiedereinführung des Bassethorns«, ZfJ 28, 17.

Amplewitz, Rud. Ferruccio Busoni's musikalisches Glaubensbekenntnis, Die Gegenwart, Berlin, 73, 9/10.

Andro, L. Pauline Lucca †, MWB 39, 11.

Avenarius. Von der Nachfolge Wagner's, KW 21, 12.

B., R. Vom Küchenjungen zum General-Musikdirektor (Lully), MRu 4, 9.

Batka, R. Wagner in Prag, MWB 39, 9 f.

— »Die Hochzeit«, eine unbekannte Oper Richard Wagner's, Neue Revue, Berlin, 1, 1 und 5.

— Äußerliches vom Programmzettel, KW 21, 12.

Bekker, P. Zur Orchesterkrisis in München, AMZ 35, 12.

Bertier, Chr. de. Cesare Franck. La sua influenza sulla musica sinfonica, GdM 1, 15.

Bloem, Walter. Felix Weingartner's Bühnenmusik zum ersten Teil des »Faust«, Der Zeitgeist, Beilage des Berliner Tageblatts, 16. März 1908.

Blume, Cl. Inviolata, der älteste Marientropus im Brevier; Geschichte des Textes und der Melodie, KM 9, 3.

Boerschel, E. Dem Andenken Richard Wagner's, Posener Neueste Nachrichten, 12. Febr. 1908.

Böhme-Köhler, Aug. Äußerungen zu einigen schwebenden Fragen, GpB 2, 2.

Boutarel, A. Wiedereröffnung der Oper in Paris, NM 29, 10.

Br., J. »Le Chemineau« de M. Xavier Leroux, GM 54, 8.

Braun, O. Die Todestragik in Wagner's Dramen, BB 31, 1—3.

Brendel, Gustav. »Der Humor Richard Wagner's, Rheinischer Kurier, Wiesbaden, 9. Febr. 1908.

Broekhoven, J. van. Mme. Tetrazzini's Voice, NMR 7, 76

Burkhardt, M. Zur Psychologie der Tonkunst unserer Zeit, Frühling, München, 1, 1.

C., G. Offener Brief an das ehemalige Musikkomitee der Ausstellung München 1908, DMZ 39, 11.

Cahn-Speyer, R. Eine Erwiderung an Herrn Dr. Carl Mennicke, MWB 39, 12.

Chevalley, H. Die Naturschilderungen bei Rich. Wagner, (Aus der Leipziger »Illustr. Zeitung«), Hamburger Fremdenblatt, 13. Febr. 1908.

Converse, F. S. Modern development of choral music, NMR 7, 76.

Cortolezis, Fritz. Zur Frage der Aufführung von Rich. Wagner's Jugendoper »Das Liebesverbot«. Münchener Neueste Nachrichten, 1908. Nr. 71.

Curzon, H. de. »La Habanera« et »Ghyslaine« à l'Opéra-Conique de Paris, GM 54, 9.

Dietz, M. Anton Smareglia und seine Oper »Istrianische Hochzeit«, NM 29, 10f.

Dittberner, Joh. Individualisiere, eine Mahnung für Chordirigenten und Gesangslehrer, SH 48, 9.

Dotted Crotchet. Rochester Cathedral, MT 49, 781.

1) Für diese Rubrik bestimmte Zusendungen sind direkt an die Adresse des Bearbeiters der Zeitschriftenschau: Herrn Carl Ettler, Leipzig, Floßplatz 26 zu richten.

Digitized by Google

Draeseke, F. Über das Wesen der deutschen Musik, Werdandi, Leipzig, 1, 1.
Droste, Carlos. Berühmte Brünhilden, BW 10, 7.
— Maria Felicitas Malibran. Zum 100. Geburtstage der berühmten Sängerin 24. März 1908, AMZ 35, 12.
Escorcheville, J. Germains et Français, BB 31, 1—3.
Ehlers, P. Unsere Verpflichtung gegen Wagner, Augsburger Abendzeitung (Beilage: Der Sammler) 1908 Nr. 19.
Elson, Louis C. The home life of Reinecke, Et 26, 1.
— What music owes to dancing, Et 26, 1.
Erckmann, Fritz. Allerlei vom Fasching, MWB 39, 9.
Ergo, Em. Oorspronkelyke Uitgaven of verbeterde Phraseerings-Uitgaven der Groote Meesters, WvM 15, 8.
Ertel, P. Ferruccio Busoni, NMZ 29, 11.
Fiedler, G. Die Monumental-Orgel in der Prälatur-Kirche zu Krumau, ZfI 28, 17.
Fiege, Rud. Pauline Lucca, AMZ 35, 10.
Fischer, Chas. A. The private teacher in his relation to music in the public schools, Et 26, 1.
Fischer, Cyriak. Die Deutschen 25 Jahre nach Rich. Wagner's Tode. Ein Mahnwort, Allgemeiner Anzeiger, Erfurt, 15. Febr. 1908.
Flatau, Th. S. Stimmverlust nach Eingriffen an den Stimmlippen, Sti 2, 6 f.
Fraenkel, Marco. Die Berufskrankheiten der Musiker, OMZ 16, 7 f.
Frankenstein, L. Wilhelm Freudenberg. Zu seinem 70. Geburtstage am 11. März, MWB 39, 11.
Fulda, Paul. Zu Richard Wagner's 25. Todestag, General-Anzeiger, Frankfurt a. M., 12. Febr. 1908.
Gebauer, A. Was hat ein junger Organist, Kantor und Chordirigent bei seinem ersten Dienstantritt zu beachten? GBl 33, 8.
Geisler, H. Münchener Tonkünstler-quondam Kaim-Orchester, OMZ 15, 10.
Gettemann. »Sniégourotchka« (la Fille de neige). Opéra de M. Rimsky-Korsakoff, RM 8, 5 f.
Gläsel, L. Zum Streite über die Großmann'sche Geigenbau-Theorie, ZfI 28, 16.
Goldenring, S. Musik im Hause Tolstoi's (W. Landowska bei Tolstoi), Der Weltspiegel, Nr. 20.
Golther, W. Ehrt euren deutschen Meister (Wagner). Münchener Neueste Nachrichten, 18. Febr. 1908.
— Richard Wagner's Briefe an seine erste Frau, Mk 7, 12.
Gregorius, A. Das Volkslied beim nächsten Kaiserwettsingen, die Tonkunst, Berlin, 12, 1.
Groz, A. Une nouvelle œuvre de M. Vicent d'Indy. La sonate en mi pour piano, CMu 11, 4.
Grunsky, Karl. Einige musikalische Beobachtungen, BfHK 12, 6.
— Ein Wort zum Nationaldank für Wagner, Hamburger Fremdenblatt, 13. Febr. 1908.
— Von der Oper in Stuttgart, BfHK 12, 6.
Gumppenberg, H. v. Tristan und Isolde, Das literarische Echo, Berlin, 10, 2.
H., G. Des études! VM 1, 13.
H., V. Aus Archiven und Bibliotheken: »Herr Christ, der einig Gotts Sohn« (Creutziger). »Nun lob, mein Seel, den Herren«, MS 41, 3.
Hajdecky, A. Neu entdeckte Beethoven-Briefe, mit Einleitung, Nord und Süd, Berlin, 32, 2.
Hamilton, C. G. Haydn's pianoforte sonata in G major, Et 26, 1.
Harder, Knut. Richard Wagner und Dänemark, NM 29, 10.
Hart, W. P. de. Zur Frage der »Gewichtstechnik«, KL 31, 4.
Hausegger, S. von. (Max Schillings, Ludwig Heß, H. Bischoff, Ernst Boche). Offener Brief des Münchener Musikkomitees. An die deutschen Orchester und Orchester-Dirigenten gerichtet, AMZ 35, 11.
— Sind klassisch und modern Gegensätze? Mk 7, 11.
Heckel, K. Richard Wagner und das deutsche Publikum, Die Woche, Berlin, 9, 6.
Henderson, W. J. Broekhoven on ton production, NMR 7, 76.
Hill, E. Burlingame. Piano lessons by great masters, Et 26, 1.
Hirschberg, Leopold. Verschollene Hoffmanniana, Das literarische Echo, Berlin, 10, 4.
— Verschollenes vom ersten Don Giovanni, Sonntagsbeilage Nr. 8 z. Voss. Zeitung 1908, Nr. 91.
Humbert, G. »L'Immortelle Aimée« A propos de Louis van Beethoven (1770—1827), VM 1, 13 f.
Jervis, Perlee V. Think before you play, Et 26, 1.
Kaiser, Georg. Carl Maria von Weber und die Schweiz. Mit einem bisher unbekannten Aufsatz Weber's über das schweiz. Musikfest in Schaffhausen 1811, SMZ 48, 10.
Karlyle, C. Der »Ring des Nibelungen« in englischer Sprache, S 6., 8.
Karpath, Ludw. Richard Wagner's kulturelle Bedeutung, Hamburger Fremdenblatt, 13. Febr. 1908.
— Erik Schmedes, BW 10, 7.
— Der Plagiator Fritz Hahn, S 66, 10.

Digitized by Google

Kastan, J. Pauline Lucca. (Ein Erinnerungsblatt), Berliner Tageblatt 1908, Nr. 110.

Keller, O. Ernst von Dohnányi, MRu 4, 9.

— Die Konzerte der Musikkapelle des österr. Infanterie-Regimentes Hoch- und Deutschmeister Nr. 4, ibid.

Kirchner, V. Wie man vor 130 Jahren den Sonntag Invocavit kirchenmusikalisch feierte, Si 33, 3.

Kleefeld, Wilh. Maria Labia, BW 10, 8.

Kloß, E. Neue Wagner-Literatur, BW 10, 7.

— Eine Nachlese zum 13. Februar 1908, MWB 39, 11.

— Richard Wagner's Briefe an seine erste Gattin, MWB 39, 12f.

Knosp, G. La Musique aux îles Canaries, GM 54, 10f.

Knott, Karl. Evangelische Kirchenmusik in Österreich, CEK 22, 3.

Koch, Max. Richard Wagner's Persönlichkeit und Briefwechsel. Unter Mitteilung zweier Briefe, Münchener Neueste Nachrichten, 1908, Nr. 71.

Kohler, Josef. Richard Wagner als Philosoph und Dichter, Der Tag, Berlin, 1. März 1908.

Kohut, A. Luigi Lablache, BW 10, 7.

Krause, Emil. Siegmund von Hausegger, Eine Studie, Mk 7, 11.

Krebs, Carl. Richard Wagner, Der Tag, Berlin, 13. Febr. 1908.

Kretzschmar, H. Zur Einführung des musikalischen Teils der neuen königl. sächsischen Agende, Si 33, 2/3.

Kroeger, E. R. The chances of a music teacher in the southwest, Et 26, 1.

Lahm, Karl. Der neue »Faust« in der Pariser Großen Oper, Illustrierte Zeitung, Leipzig Nr. 3374.

Lauffs. Über Heiserkeit, GBl 33, 3.

Lederer, Victor. Verschollene Jugendwerke Richard Wagner's, Frühling, München, 1, 3.

— Zukunftsmusik. Ein Faschingsbrief aus Narragonien, RMZ (Faschingsheft) 9, 9.

Leeman, Th. L. Le «Arac», VM 1, 14.

Lewis, L. R. Music-Education and »Automatics«, Atlantic Monthly, Boston, März 1908.

Liepe, E. Die neue Orgel im Blüthnersaal (Berlin), AMZ 35, 9.

Löbmann, Hugo. Zur Frage des Musikunterrichts an den Lehrer-Seminaren im Königreich Sachsen, GpB 2, 2.

Louis, R. Zum 13. Februar 1908. Erinnerung und Ausblick (Wagner), NMZ 29, 10.

Lüpke, G. v. Albert Schweitzer: Joh. Seb. Bach (Bespr.), NMZ 29, 11.

Lütgendorff, von. Goffredo Cappa, MWB 39, 11.

M., J. Volksliederbuch für Männerchor. Hrsgb. auf Veranlassung Sr. Maj. des deutschen Kaisers Wilhelm II., Leipzig. 1907. C. F. Peters. (Bespr.), LZ 59, 11.

— André Gedalge: Lehrbuch der Fuge. 1. Teil: Die Schulfuge. Autorisierte deutsche Ausgabe mit Vorwort und Anmerkungen v. Ernst Stier. Braunschweig. Litolff. (Bespr.), LZ 59, 9.

M., R. Edward MacDowell †, RMZ 9, 7.

Maguire, H. M. How long shall be the lesson of a child under twelve years? Et 26, 1.

Matras, Maud. The auditor, MMR 37, 447.

Mennicke, K. Alte deutsche Symphonik (Mannheimer), KW 21, 11.

Möhl, Fr. Richard Wagner's Tod, Münchener Neueste Nachrichten, 1908, Nr. 71.

Müller, Herm. Zum ersten Teil des Proprium de tempore der vatikanischen Choralausgabe, KM 9, 3.

Münchhausen, Oh, von. Wie ich das Beethovenkonzert spielte. Eine Musikantenbeichte in Form eines ersten Sinfoniesatzes, RMZ (Faschingsheft) 9, 9.

N., K. Mahler in Liedern, Das Magazin. Berlin, 77, 4.

N., K. F. Stella del monte (Aus Berlioz' Liebesbriefen), Leipziger Tageblatt. 28. Febr. 1908.

Nef, A. Ein musikalischer Weihnachtsbrauch, SMZ 48, 8.

Nef, K. Aus den Memoiren des Freiherrn von Hornstein, SMZ 48, 8.

— Joseph Joachim in den Neujahrsblättern der Züricher Allgem. Musikgesellschaft, SMZ 48, 9.

Neisser, A. Gabriel Fauré, der Lyriker, RMZ 9, 8.

— «Ghyslaine» von Marcel Bertrand. »La Habanera« von Raoul Laparra (Bespr. der Erstauff. a. d. Pariser Komischen Oper), AMZ 35, 10.

Neisser, Regina. Charles Gounod's Mutter. Zu ihrem 50. Todestage (16. Jan. 1906), DMDZ 10, 11.

Nejedlý, Z. Rich. Batka über die čechische Musik, Čechische Revue II, 1908.

— Čechische Musikinstitutionen. I. Die Oper des Nationaltheaters, ibid.

Niemann, W. Adolf Jensen's Klaviermusik, KW 21, 12.

Ott, K. Das Gloria in excelsis der Simplexfeste und das Gloria XII der vatikanischen Ausgabe, KM 9, 3.

Panconcelli-Calzia, G. Der Phonograph oder das Grammophon im Gesangsunterricht, GpB 2, 1.

Parker, D. C. The place of Meyerbeer, MMR 37, 447.

Pecanins, J. Cansons populars catalanes, RMC 5, 49.

Digitized by Google

Pfeilschmidt, H. Die Bestattung Richard Wagner's, Hamburger Fremdenblatt, 13. Febr. 1908.

Pfohl, Ferd. Eugen d'Albert. Eine Studie, Mk 7, 11.

Platsbecker, H. Joan Manén: »Acté«. (Bespr. der Urauff. in Dresden), NMZ 29, 11.

Pougin, A. Antoine Stradivarius, à propos d'un livre récent, M 74, 11.

Praetorius, E. Ausgewählte Werke von Hieronymus Praetorius (Bespr.), ZIMG 9, 6.

Preibisch, Walther. Historische Konzerte, Luginsland, Halle a. S., 1908, Nr. 4.

Prelinger, Fr. Anton Bruckner als Symphoniker, S 66, 11.

Pupin, A. How I teach the scales, Et 26, 1.

Quittard, H. La Habanera de R. Lappara et Ghislaine de M. Bertrand (à l'Opéra-Comique), RM 8, 6.

Reinecke, Carl. My pupils and myself, Et 26, 1.

Rhode, E. Briefe an Wagner, BB 31, 1—3.

Richardson, A. Madeley. Tone-coloring, Et 26, 1.

Rischbieter, Wilh. Über Moritz Hauptmann's »Natur der Harmonik« als Grundlage einer richtigen Akkordlehre, KL 31, 6f.

Römer, Matthäus. Objektivität der musikalischen Kritik, Frühling, München, 1, 6.

Rossini. Lettere inedite di G. Rossini, CM 12, 2.

S. Max Bruch, Die Tonkunst, Berlin, 12, 1.

Saint-Saëns, C. La Marguerite de «Faust» (Extrait des Annales politiques et littéraires), GM 54, 8.

Scammell, A. C. Maxims for teachers, Et 26, 1.

Schaub, H. F. Die Ausstellung München und das Tonkünstler-Orchester, DMZ 39, 11.

Scherber, Ferd. Degeneration und Regeneration. (Der Konfusion II. Teil), NMZ 29, 11.

Schloß, Ludw. Gesangsunterricht in ungarischen Volksschulen, Sti 2, 6.

Schlösser, Rud. Zwei Darstellungen von Wilhelmine Schröder-Devrient. Von Friedrich Grafen von Fugger-Hoheneck (1836). Aus dem Nachlasse des Verfassers herausgegeben und eingeführt von R. Schlösser, BB 31, 1—3.

Schmid, O. Acté von J. Manén (Bespr. der Uraufführung in Dresden am 24. Jan. 1908), BfHK 12, 6.

Schmidt, Carl G. Course of self-study for piano. Suggestions as to how it may best he pursued, Et 26, 1.

Schreiner, R. Gesang, Jahresberichte über das höhere Schulwesen. Herausg. v. C. Rethwisch. 21. Jahrg. 1906. Berlin, 1907. Weidmann.

Schultze. Siegmar. Johannes Falk's Reise durch Halle im Jahre 1803 (über J. F. Reichardt), Luginsland, Halle a. S., 1908, Nr. 3.

Schwartz, H. Czerny's Schule der Geläufigkeit und anderes, NMZ 29, 10.

Schwerin, J. Aufruf zur Errichtung eines Grabdenkmals für Alfred Reisenauer, S 66, 8.

Serroda, K. Der Opernregisseur, KW 21, 10.

Spanuth, A. Wie es widerhallt, S 66, 12.

— Pariser musikalische Eindrücke, S 66, 9/10.

Spelthahn, Heinr. Exotische Musik, Beilage zur Allgem. Zeitung. München, 1908, Nr. 43.

Speyer, Edw. Une page égarée de la neuvième symphonie de Beethoven, GM 54, 9.

Spiro, Fr. Rückblick auf das römische Musikjahr 1907, ZIMG 9, 6.

Steinitzer, Max. Kleine Bilder von den Höhen der Menschheit, RMZ (Faschingsheft) 9, 9.

Storck, K. Überlieferung und Reproduktion in der Musik, Der Türmer, Stuttgart, 10, 6.

— Zu Richard Wagner's Todestage, KL 31, 5f.

Streatfeild, R. A. The »Ring of the Nibelung« in English, MT 49, 781.

Stumpf, C. Das Berliner Phonogrammarchiv, Intern. Wochenschrift f. Wissenschaft, Kunst und Technik, Beigabe z. Allg. Ztg., 2, 8. Die Woche Berlin, 9, 8.

Thari, Eugen. Richard Strauß, Leipziger Volkszeitung, 1908, Nr. 61/62.

Thomas, W. A. Die Musik als Mittel zur Willenserziehung, RMZ 9, 10.

Thuren, H. Tanz und Tanzgesang im nordischen Mittelalter nach der dänischon Balladendichtung I, ZIMG 9, 6.

Thursby, E. The career of the concert-singer, Et 26, 1.

Torchiano, A. Zur Frage der Klaviertechnik, KL 31, 4.

Uhl, Edm. Die schöne Müllerin. Spieloper in einem Aufzug von Otto Dorn. (Bespr. der Erstauff. am Kgl. Theater zu Wiesbaden am 12. Febr. 1908), AMZ 35, 8.

Ungarn, Oswald. Einige musikalische Scherzaufgaben, MWB 39, 9 (Faschingsnummer).

Vatielli, Francesco. La «Lyra Barberina» di G. B. Doni, GdM 1908, Nr. 15f.

Velde, Ernest van de. L'évolution de la musique populaire, L'Harmonie Nouvelle Paris, 2, 10.

Digitized by Google

Vianna da Motta, J. Instruktive Ausgaben, KW 21, 11.
Wagner. Aus dem Briefwechsel zwischen Wagner und Nietzsche, 1869—1872, BB 31, 1—3.
Weber-Bell, Nana. Die Gesanglehre im Lichte der Wissenschaft, GpB 2, 2f.
Weigl, Br. Carl Ditters von Dittersdorf als Symphoniker, MWB 39, 12.
Weinel, H. Richard Wagner und das Christentum, Xenien, Leipzig, 1908, Heft 2.
Weingartner, Felix. Ein Vierteljahrhundert nach Wagner's Tod (13. Febr.), Neue Freie Presse, Wien, 13. Febr. 1908.
Weiß, O. Etwas über Berufsbildung, DMDZ 10, 10.
Wetzel, Herm. Psychologie des Klanges von Robert Mayrhofer (Buchbespr.), KL 31, 5.
Whitting, G. E. The interior construction of an organ, Et 26, 1.
Wilkins, Herve D. Piano touch and piano action, Et 26, 1.
Wolkan, R. Historische Volkslieder und Zeitgedichte vom 16. bis 19. Jahrh. Gesammelt und erläutert von Aug. Hartmann. Mit Melodien, hrsg. v. Hyacinth Abele. 1. Band. Bis zum Ende des 30jähr. Krieges. Mit Unterstützung d. Hist. Kommission b. d. K. Bayr. Akademien der Wissenschaften, München. 1907 (Bespr.), LZ 59, 10.
Wolzogen, H. v. Nach 25 Jahren (Wagner), Tägliche Rundschau, Berlin, 12. Febr 1908.
Zanten, Cornelie van. Literarische Neuerscheinungen der Gesangspädagogik. GpB 2, 1f.

Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft".

Ortsgruppen.

Berlin.

In einer außerordentlichen Sitzung am 15. Februar hatte die Berliner Ortsgruppe die Freude, Madame Wanda Landowska, die Meisterin des Clavecins, zu hören, die mit frischer Energie an der Renaissance der alten Klavierkunst weiterarbeit. Sie führte auf ihrem Pleyel'schen Cembalo, das sie im Interesse der klanglichen Abwechslung wie auch eines lehrreichen Vergleichs für eine Reihe von Stücken mit dem modernen Flügel vertauschte, ein mit klugem Geschmacke aufgebautes Programm von vorwiegend heiter pastoralem Charakter durch, das vor allem von englischen und französischen Meistern schöne Proben bot. Die sehr zahlreiche Zuhörerschaft folgte ihren Darbietungen mit dankbarstem Anteile. Neben bekannten Werken von John Bull, Peerson, Fr. Couperin, Daquin, Rameau, Scarlatti, Pasquini, P. Martini, standen köstliche neuausgegrabene Stückchen, von denen drei Bergerettes von D'Anglebert besonders reizvoll wirkten. Frau Landowska hat sich die Technik des alten Instruments unübertrefflich zu eigen gemacht. Subtilste Behandlung des Details, die sich am bewundernswertesten in der vorbildlichen Wiedergabe der Verzierungen äußert, feinsinnige Ausnutzung der Registerfarben und Klangmischungen verbindet sich bei ihr mit einer eminent musikalischen Auffassung und einer sicheren Instruktion des poetischen Gehaltes dieser alten Kleinkunst, von dem so mancher modernen Fachgröße noch keine Ahnung aufgegangen ist. Wie nötig solche praktischen Demonstrationen sind, wird besonders deutlich durch gewisse Neuausgaben bewiesen, deren Verfertiger den alten Meistern mit beschämender Verständnislosigkeit gegenüberstehen.

Hermann Springer.

Leipzig.

Am 21. Februar fand ein gut besuchter Diskussionsabend statt. Herr Privatdozent Dr. Schering hatte sich die neue Bachbiographie des Straßburger Universitätsdozenten C. Schweitzer zum Gegenstand seines Referates gewählt, die, als allgemein gewünschte, deutsche Ausgabe seines *Jean-Sébastian Bach, le musicien poète*, nicht als Übersetzung, sondern als vollständig neues Werk erscheint. Ausgehend von der Grundtendenz des fesselnden Buches, daß der Verfasser auf die ästhetische Betrachtung und die praktische Seite, den Vortrag der Werke S. Bach's, ein größeres Gewicht legt, als auf die historischen Grundlagen dieser Kunst, erörterte

Digitized by Google

der Herr Referent zunächst eines der fruchtbarsten Kapitel, die Wiedergabe der Orgelwerke (XIV), deren Vortrag Schweitzer als Organisten besonders angelegen sein mußte, sowie die brennende Frage der Verwendung der Bach'schen Klavierinstrumente Cembalo und Klavichord im modernen Musikleben. An der hierüber sich entwickelnden Debatte beteiligten sich in lebhafter Weise die Organisten Fr. Stade und Landmann (Altenburg), sowie die Herren Direktor Raillard, Dr. A. Heuß, Professor Schreck und Fräulein M. His. Die Erörterung des XIX. Kapitels, »Bach und die Ästhetik«, gab dem Unterzeichneten Veranlassung zu dem Hinweis, daß der Verfasser in erfreulicher Weise hier die herrschende, formalistische Anschauung vom Wesen der Musik bekämpft und die tonmalerische Seite der Bach'schen Tonsprache durch Hervorhebung einer großen Anzahl typischer Motive, worin er sich wiederum mit R. Wagner's Kunst berührt, auch im einzelnen nachgewiesen hat. Zu bedauern ist, daß sich der Verfasser zur historischen Begründung seiner richtigen Erkenntnis von dem affektvollen Charakter der Bach'schen Musik nicht auf die Zeugnisse von J. J. Quanz (Flötenschule) und anderer Theoretiker, wie Bachs eigenem zweiten Sohn Emanuel (Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen), berufen habe, die die Lehre von dem affektvollen Vortrag als ein Grundgesetz des Vortragsstiles ihres Zeitalters hervorzuheben nicht müde werden. — (Man vgl. Hermann Kretzschmar's lichtvolle Aufsätze: Einige Bemerkungen zum Vortrage alter Musik, Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, Leipzig 1901.) Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik (ebenda 1906) und »Neue Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik: Satzästhetik« (ebenda 1906). **A. Prüfer.**

Über »Rhythmische Gymnastik« nach dem System von Jaques Dalcroze sprach Sonntag, 8. März vormittags in der Turnhalle des Königin-Carola-Gymnasiums Herr Oberlehrer Max Böthig auf Ersuchen der hiesigen Ortsgruppe hin. Auch eine weitere Öffentlichkeit hatte gegen Entrichtung eines kleinen Eintrittsgeldes Zutritt zu dem mit praktischen Vorführungen verbundenen Vortrag. Herr Oberlehrer Böthig war seinerzeit Teilnehmer eines von dem Begründer dieses neuen Erziehungssystems in Genf abgehaltenen Kurses und konnte so Material aus bester Quelle bieten, zudem vereinigt er in seiner Eigenschaft als Gesang- und Turnlehrer alle die Kenntnisse, die eine tiefere Durchdringung dieses Stoffes bedingen.

Der Vortrag zerfiel in zwei Abteilungen: in eine theoretische Begründung und Auseinandersetzung der rhythmischen Gymnastik und in praktische Vorführungen durch eine größere Gruppe von Kursteilnehmern beiderlei Geschlechts in den verschiedensten Altersstufen, wobei der Vortragende die Begleitung am Klavier übernahm.

J. Dalcroze will durch die Weckung rhythmischen Sinnes Körper und Geist erziehen und dadurch eine Grundlage schaffen für künstlerische, vor allem musikalische Ausbildung. Die Mitwirkung der Musik ist für diese Erziehungsmethode erstes Erfordernis. Der Rhythmus, wie er sich in dieser Kunst offenbart, und die ihm entsprechende seelische Stimmung sollen gleichsam durch die Bewegungen der Gliedmaßen, der Hände und Füße, ev. auch des Kopfes, in sichtbare Erscheinung treten. Dadurch findet ein stetes Zusammenwirken von Körper und Geist statt, das Unwillkürliche unserer Bewegungen im Gehen, im Marsch, steht beständig unter der Kontrolle unseres Willens, dem sich die Bewegungen unserer Gliedmaßen in jedem Moment rhythmischer Veränderung beugen müssen. Dem Zögling geht dadurch der Rhythmus quasi in Fleisch und Blut über.

Jedermann mußte tatsächlich staunen über die praktischen Vorführungen seitens der Kursteilnehmer, die die ganze Theorie ins hellste Licht stellten.

Zuerst wurde das Anspannen und Erschlaffen der Muskeln, wie es ein vernünftiges Atmen voraussetzt, gezeigt. Dann wurde nach Musik marschiert im $^2/_4$ und $^4/_4$ Takt, wobei die Hände beständig den Takt schlugen und die Füße die schweren Taktzeiten durch Stampfen zum Ausdruck brachten. Aus dem Marsch im geraden und ungeraden Takt ergaben sich mannigfache Kombinationen und Variationen, z. B. Marschieren im Allabrevetakt, mit Betonung nur zweier Taktzeiten, abwechselnder Übergang vom $^3/_4$ zum $^4/_4$ Takt, Einteilung der $^3/_4$ Taktzeit in $^4/_4$ Bewegungen, dann wieder synkopierte Rhythmen, die ganz besonders geweckten rhythmischen Sinn er-

Digitized by Google

fordern. Ferner: Aushalten mehrerer Pausen, angedeutet durch die Ruhestellung des Körpers, und so noch viele Übungen mehr, immer fortschreitend vom Einfachen zum Schwierigeren.

Der Schüler soll schließlich in den Stand gesetzt werden, jeden beliebigen musikalischen Eindruck sofort in plastische Bewegung umzusetzen, vorausgesetzt, fügen wir zum Vortrag hinzu, daß er auch allmählich gelernt hat, die Bewegungen der Harmonie und der Melodie in den rhythmischen Ausdruck einzubeziehen. Das wäre wohl das Höchste und würde sich mit dem berühren, was ein Richard Wagner von der Gebärdenkunst verlangt.

Der Eindruck des Vortrages des Herrn Oberlehrer Böthig auf die zahlreiche Zuhörerschaft war ein großer, wie der laute Beifall bezeugte. **Walther Müller.**

Umfrage.

Behufs einer Arbeit über sogenannte Liedertische, geätzte Solnhofersteintischplatten mit Noten, meist aus dem 16. Jahrhundert stammend, ersuche ich um Nachricht, ob außer den folgenden Exemplaren in öffentlichen- oder Privatsammlungen derartige Kunstwerke sich befinden. Die von mir ermittelten Tafeln sind:

1. Viereckiger Tisch von 1575 im Besitze S. Exzellenz des Grafen Wilczek in Wien,
2. desgl. von 1589 im steiermärk. kulturhistorischen Museum zu Graz,
3. Rundtafel von 1590 in den Sammlungen des ah. Kaiserhauses zu Wien,
4. desgl. von 1591 im k. bayr. Schloß zu Hohenschwangau,
5. » von 1591 im Rathaus zu Amberg,
6. » von 1597 im k. bayr. Nationalmuseum zu München,
7. » von 1599 in d. k. Staatssammlg. vaterländ. Altertümer zu Stuttgart,
8. » von 1610 in den Sammlungen des ah. Kaiserhauses zu Wien.

München, Bürkleinstr. 13/II. **B. Wallner, cand. phil.**

Neue Mitglieder.

James G. Chapman, Esq., Manchester, 16 Alexandra Road, South.
Miss Evelyn M. Lang, London S.W., Artillery Mansions.
Miss Alice Loughnan, Boulogne-sur-Mer, 1 rue de Tivoli.
Julius Maurer, München, Türkenstraße 80 o l.

Änderungen der Mitglieder-Liste.

Edward J. Dent, Esq., Cambridge, jetzt 4 Belvedere Terrace, Panton Street.
Walter Kühn, jetzt Gesanglehrer am Realgymnasium in Stralsund.
Mad. Wanda Landowska, Paris, jetzt 24 rue Jacob.
C. Mengewein, Kgl. Musikdirektor, jetzt Groß-Lichterfelde, Lorenzstr. 64 II.
Wilhelm Müller, jetzt Lehrer an der Musikschule des Pettauer Musikvereins, Waitschach b. Pettau i. Steiermark, Villa Ackermann.
Miss Gertrude Norman Smith, New York, jetzt 318 W. 57th street.
Ernst von Werra, Direktor der Kirchl. Musikschule, früher Konstanz, jetzt Beuron (Hohenzollern).
Prof. Dr. **Johannes Wolf,** jetzt Friedenau-Berlin, Illstraße 9 I.

Inhalt des gleichzeitig erscheinenden Sammelbandes.

Curt Sachs (Berlin), Über eine bosnische Doppelflöte.
Janet Dodge (London), Ornamentation as indicated by Signs in Lute Tablature.
Alfred Einstein (München), Italienische Musiker am Hofe der Neuburger Wittelsbacher. 1614—1716. Neue Beiträge zur Geschichte der Musik am Neuburg-Düsseldorfer Hof im 17. Jahrhundert.
M.-D. Calvocoressi (Paris), Esquisse d'une estéthique de la musique à programme.
E. Bernoulli (Zürich), Zu Runge's Textausgaben mittelalterlicher Monodien.
Kleine Mitteilungen.

Ausgegeben Anfang April 1908.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Gautzsch b. Leipzig, Ötzscherstr. 100 N.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36/38.

Google

[International Musical Journal, IXth Year.]

English Sheet.

May —— 1908.

English Matter in April and May Journals.

Accompaniments to Greek melodies, 248
Antonine hymns, 251
Beethoven on programme-music, 260
Bridges, sonnet on Joachim, 257
Chroumata, instrumental, 248
Greek remains, accompt. of, 248
Joachim as composer, 255
Lute-ornamentations, 318 (Mag.)
Mace on the Lute, 327 (Mag.)
Organ concertos, 257
Penthesilea story, 261
Plainsong accompaniments, 251
Programme-music question, 260
Tablature of the Lute, 318 (Mag.)
Acoustics of concert-rooms, 287.
Concert-halls of London, 287.
Orchestration v. intrinsicality, 272.
Pianoforte quartets, 288.
Sibelius's new symphony, 271.
St. James's Hall, new, 287.

English Books reviewed in Ditto.

Gilman's Stories of symphonic music 260.

Abstract Notes on German &c. Matter in Ditto.

(Pages 273, 292.) *The "Mannheim symphonists."* A "Palatine" (Fr. palatin, G. Pfalz-) was in ancient French history after Charlemagne 768—814) an administrative personage invested for special reasons, such as the distance or turbulence of his province, with "palatial", i. e. royal, privileges and powers (jura regalia). A "Palatinate" was the province which he administered. In England such were the "palatinate" border-counties of Chester, Durham, and Lancaster (the two former going back to the Conquest, Lancaster 3 centuries later), with some minor cases, especially in Scotland. In German history the name is chiefly known in relation to the two palatinates included in Bavaria, the Bavarian proper (eastern and upland) and the Rhenish (western and lowland). Under the system of elective monarchy prevailing in Germany from XIV century the electoral body was, the 3 ecclesiastical primates of Mayence, Treves and Cologne, the 3 territorial princes of Brandenburg, Saxony and Bohemia, and (alternating) one or other of the above-named palatines. The power and prestige given by the red and ermine cap-crown being great, the title "Elector" (G. Kurfürst) practically absorbed in each such case those of archbishop, count, prince, etc. The Rhenish palatinate eclipsed the Bavarian proper, and so the prince there got exclusive title of "Elector palatinus", Elector Palatine.

At beginning of XVII century, the Elector Palatine Frederick IV developed the village of Mannheim (on Neckar and Rhine) as trading and administrative centre. It is now a sort of inland Cardiff, with population trebled in last 25 years. When the German emperor Charles VII (1697—1745, regn. 1742—1745) was crowned at Frankfort in 1742, a clever Bohemian (Austrian) violinist, Johann Wenzel Anton Stamitz (= Steinmetz, "stone-measure") made a sensation there with his solo-playing. He was then engaged by Elector Palatine Karl Theodor as court-musician to the Mannheim palace. For Bohemian music generally see the Nejedly and Mackenzie articles at Magazine VII, 41 and 145

Digitized by Google

(1905—1906). It seems daily clearer that the initiative in music-creation (however continued later comes always from ancient races on the "fringe" of newer lowland races; e. g. Celts and Czechs. Stamitz (1717—1757 having princely support in a fine appointment, in his short tenure of 13 years made the Mannheim orchestra the best and most renowned in the world (cf. Burney, 1772, "Present state of music in Germany", pp. 95—97), and developed orchestral music itself enormously. Though dying at age 39, he wrote 10 orchestral "trios", 47 "symphonies", about 12 violin concertos, etc., of his own. His Bohemian nature stamped itself at once on the performances with crescendos, sforzandos, ritardandos, and the like. Previously only effect known orchestrally was a piano as "echo" to the prevailing forte or (more probably) mezzoforte. Intrinsically also his music had many mannerisms, doubtless Bohemian.

N. German musicians tabooed Stamitz as a "Rd. Strauss" of his period. German research of last few years on contrary treats him, on grounds of history and internal evidence, as the real progenitor of the great Vienna school, —— Haydn (1732—1809), Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms. His coadjutor at Mannheim was the Moravian (Austrian) Fr. Xaver Richter (1709—1789). His following consisted of Ign. Holzbauer, Ant. Filtz, G. J. Toeschi, Fr. Beck, Chr. Cannabich, Ign. Fränzl, E. Eichner, Karl and Anton Stamitz (his sons), and Wilhelm Cramer (father of J. B.). These the "Mannheim symphonists", and all lying within life-time of Haydn. Between them they wrote over 500 symphonies. The Austrian Karl Dittersdorf (1739—1799, cf. Henri Kling in Rivista Musicale, VI, 727) is regarded as a minor link between Mannheim and the dii majores of Vienna. Specimens of the Mannheim ("Pfalzbayerische") symphonic school are published as part of "Memorials of Bavarian music" (see p. 52 b), vol. I, 1902, and vol. II, 1906, ed. by Hugo Riemann (1 Keilstraße, Leipzig), pub. by Breitkopf and Härtel. Examples also in Riemann's "Collegium musicum" collection (same publishers, cf. VIII, 78c, 109, Dec. 1906). Case thoroughly set out by Riemann in preface to vol. II of the former, and in two articles "Beethoven und die Mannheimer" in "Die Musik" VII, 14 and 15, April 1908. The late Deiters, (1833—1907, cf. VIII, 344c, was quite silent on subject; still more of course Thayer (1817—1897).

On one of the points of details in internal evidence, that a certain grace-suspension, sometimes appearing as a "sobbing" or "sighing" figure, was peculiar to Mannheimers, and on other matters, Alfred Heuss (100 Ötzscherstraße, Gautzsch, Leipzig) challenges Riemann. Karl Horwitz (32 Weihburgstraße, Vienna) has edited the latest volume of "Memorials of Austrian music", viz. "XVIII cent. Vienna instrumental music"; therein he will have none of these claims of the Rhenish palatinate (albeit through agency of Austrian musicians) to influence Vienna, and sets one Georg Matthias Monn against Stamitz; at p. 292 here (and see also Wrapper iv) he challenges various details of Riemann's.

(Page 291). *Wagner and his first wife.* His letters to her now for first time published, by Schuster and Loeffler. Reviewer (Edgar Istel, 28 Schönfeldstraße, Munich) says that the reader will sympathize with

Digitized by Google

the "sorely tried artist", but on the other hand that the anonymity of the editorship greatly diminishes confidence. The publication is quite one-sided.

(Page 301.) *Ancient time-beating.* Rudolf Schwartz (18 Dresdnerstraße, Leipzig) read paper hereon before Leipzig Branch. In XVI and XVII cemturies it was quite mechanical, and lecturer holds it absurd now to conduct such music with shifting time.

General Administrative Personnel of the Society.

GOVERNING BODY: *Chairman*, Professor Hermann Kretschmar, Berlin University. *Treasurers*, Messrs. Breitkopf and Härtel. *Secretary*, Prof. Max Seiffert. *Members*, the Sectional Chairmen.

14 Countries in which NATIONAL SECTIONS have been established (with the names of the Sectional Chairmen): — *America*, United States (A. Stanley); *Austria* (Adler); *Belgium* (Gevaert, Mahillon); *Denmark* (Hammerich); *France* (Poirée); *Germany* (Friedländer, Kretzschmar, Liliencron, Riemann, Sandberger, Seiffert, Stumpf, Wolfrum); *Great Britain and Ireland* (English Committee, see below); *Holland* (Scheurleer, Seiffert); *Italy* (Chilesotti, Wolf); *Russia* (Opienski); *Spain* (Pedrell); *Sweden* (Claudius); *Switzerland* (Suter).

37 Organized BRANCHES in the above-named 14 Countries: — Ann Arbor, Basle, Berlin, Berne, Bonn, Breslau, Brussels, Cambridge (USA.), Cassel, Copenhagen, Darmstadt, Dublin (see below), Düsseldorf, Edinburgh (see below), Essen, Etschmiadzin, Frankfort, Geneva, Hague ("Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenes"), Hamburg, Hanover, Heidelberg, Helsingfors, Königsberg, Leipzig, London ("Musical Association", see below), Lübeck, Milan, Moscow, Munich, Petersburg, Rostock, Strasburg, Stuttgart, Tiflis, Vienna, Warsaw, Winterthur.

Administrative Personnel of English Section.

English Committee (for Great Britain and Ireland). President, Sir Alexander Mackenzie; Vice-president, Dr. W. H. Cummings; Members, Sir Hubert Parry, Bart., Sir Frederick Bridge, Sir Charles Stanford, Mr. E. J. Dent, Mr. Clifford B. Edgar, Mr. W. H. Hadow, Dr. Charles Maclean, Mr. J. A. Fuller Maitland, Dr. W. G. McNaught, Professor Niecks, Professor Prout, Mr. W. Barclay Squire; Joint Hon. Secs., Messrs. Maclean and McNaught; Treasurers, Messrs. Breitkopf and Härtel in London.

Musical Association (acting under certain conditions as Local Branch for City and County of London). President, Sir Hubert Parry, Bart.; Vice-presidents, Lord Rayleigh, Sir Frederick Bridge, Sir Alexander Mackenzie, Sir Charles Stanford, Professor W. Grylls Adams, Mr. C. A. Barry, Dr. W. H. Cummings, Dr. Charles Maclean, Mr. A. H. D. Prendergast, Professor Prout, Dr. T. L. Southgate; Councillors, Mr. W. W. Cobbett, Mr. Clifford B. Edgar, Mr. Alfred Littleton, Dr. C. Harford Lloyd, Mr. J. A. Fuller Maitland, Dr. W. G. McNaught, Dr. F. G. Shinn, Mr. W. Barclay Squire, Mr. F. Gilbert Webb; Secretary, Mr. J. Percy Baker (12 Longley Road, Tooting-Graveney, London S.W.

Digitized by Google

Dublin Local Branch (for Ireland). President, Mr. S. Myerscough; Hon. Sec. Rev. H. Bewerunge (St. Patrick's College, Maynooth, Ireland).
Edinburgh Local Branch (for Scotland). President, Prof. Fr. Niecks; Hon. Sec. Mrs. Kennedy Fraser (95A George Street), Edinburgh.

Scope of the Publications.

The following is a translation of portion of the official address which inaugurated the Society's publications (p. 7, 8, Journal, 1st November 1899):—"This armed escort — to pursue the metaphor — divides itself into light-armed and heavy-armed. Our Monthly Journal will give room for the light-horse of small essays, of reviews and criticisms, of occasional notes and reports. It will be primarily devoted to practical musical life. Novelties in the domain of concert, opera, composition, and authorship will here be notified, reviewed, and recorded in abstract. The interior life of the International Musical Society also will here find opportunity for expression, whether with regard to things or persons". [Etcetera.] "Science will here be presented in her less austere garb, and demonstration will be popular." [Illustrations given of topics connected with education, liturgy, instrumental inventions, and new notations.] "In the Magazine on the other hand the heavy ordnance will come into play" [Illustrations]. — To similar effect, German Prospectus dated May 1901.

Yearly Subscription for complete Monthly Journal, Quarterly Magazine, and General Index (about 1350 pages, 20/. The same for Journal only, 10/. Half-rates for remaining half-year. Anyone who contemplates subscription can obtain specimen copies on applying to Messrs. Breitkopf and Härtel, 54 Great Marlborough Street, London, W.

NEW PUBLICATION

NEW CREMONA

Dr. MAX GROSSMANN'S

Theory of Harmoniously attuning the resonance boards of the Violin. The secrets of the old Cremonese Masters.

One Shilling Net.

Copyright for the British Empire:
BREITKOPF & HÄRTEL
54, Great Marlborough Street, **LONDON W.**
All rights of translation reserved.

Digitized by Google

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT

Heft 8. **Neunter Jahrgang.** **1908.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 ℳ. Anzeigen 25 ₰ für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen 15 ℳ.

Sibelius in England.

Jean Sibelius (b. 1865, and see VIII, 70) is the giant of the north. The centre of gravity of northern European music is plainly shifting towards that strange country Finland, politically a constitutional and independent land within an autocracy, ethnologically an unrecognized Scandinavia. In spite of the clever and gorgeous art of Glazounoff, Russian music has not advanced since Tschaikoffsky, and the death of Grieg has removed the only real genius from Scandinavia proper. Geographically between the two comes in Sibelius, who to those capable of loving an austere Muse exhibits all the attributes of a first-class genius. Nay, it is impossible to hear these untold harmonies, this immense breadth of fertile musical outpouring, without realizing that a pioneer stronger and deeper than a Glinka or even a Smetana is here, that this is a twig of Ygdrasil whose roots go down to mid-earth, and that something titanically elemental is hereby forcing its way among sensuousness and decadence. Such movements are instinctive, and it looks as if nature herself here revolted against what she was producing elsewhere. But such situations have also their drawbacks. Austerity makes slow friends, and extreme reaction may sail too dangerously close to uncouthness. As to form, Sibelius is a composer of such power that he is in a position to say, "this is my form, follow me", and few could gainsay him. As to the presentation of his ideas, which can be approximately defined by calling it his orchestration, one may object much more certainly and much less temerariously. The idea that a score as it leaves its author's hands is the last word as to the music therein intrinsically contained, is one of the gross superstitions of music. Composers, who understand the interval between "sketch" and "score", know better. The truth is, there are scores and scores. Those of Liszt's symphonic poems extract probably the last drop from the lemon in the way of giving a good presentation to vapidity. Those of Debussy's works seem all orchestration and nothing else, like the Cheshire cat's smile. On the other hand in those of Schumann's symphonies, a dull grinding orchestration kills noble music, and it would be far better for their author's fame if some master thoroughly re-scored all four. This question of pre-

Digitized by Google

sentation versus intrinsicality will divide musical commentators to all eternity. Suffice it to say here, that if Sibelius in the retirement of Helsingfors has evolved some fine conceptions of his own in the way of handling the orchestra, the same want of cosmopolitan experience has blunted his sense of practicality. As often as not with him the orchestral picture does no justice to the magnificent and wholly original ideas of the music itself, and one feels the wish that he would take the whole thing back and score it again.

The 1st symphony in E minor, op. 39, was performed once in London under Wood, once at Bournemouth under Godfrey, once at Glasgow under Cowen, once at Liverpool under Sibelius himself (his only previous visit to England), and twice at Liverpool under Bantock. The 2nd symphony in D, op. 43, was played at Manchester under Richter on 2nd March 1905, and at Bournemouth under Godfrey on 19th October 1907. Sibelius was engaged to produce his 3rd symphony, in C, at the London Philharmonic on 2nd May 1907, but this was postponed and he did so finally on 27th February 1908. The 3rd symphony is dedicated to Bantock, and numbered op. 52. The music itself is Sibelius's usual mixture of light dance-rhythm, chanting ballad, and heroic warsong, all wrought into a texture of marvellous depth and subtlety. The first movement, though daringly wild, approximates to sonata-form. The second is essentially a strophic ballad. The third or finale is really little but a prelude followed by one of Sibelius's inimitable warsongs; as in the case of the finale of the violin-concerto, op. 47, its want of form-plasticity alienated an audience, which would have gone away convinced if the form had shown more tonality-motion and climax. The orchestration of this work is without any precedent in the history of symphonies, as to reticence and the low tessitura of the strings. It might almost be called a study in wood-wind and brass, with accompaniment of low strings. The assignment of the melody to the strings is quite rare. There are very long stretches where both 1st and 2nd violins sit idle. Out of 30 pages of score in movement I, the 1st violin is out of the first position on E string on 3 pages only, and there only just touching above. Out of 15 pages in II, only two or three notes. Out of 25 pages in III, the first 6 just exceed first position here and there, but con sordini; the first and last mounting passage for strings in the whole symphony is on p. 56: even the final warsong is wholly on wind, and the strings are kept lower than ever. The result of this extraordinary state of things is that there is everything except élan. The listener goes on absorbed but expectant, and ends hungry as a hawk. Sibelius accustoms one to an immensely long-deferred orchestral climax, as in his early fine "Spring-song", op. 16; but here it never came at all. It is reported that Sibelius did not himself think this work suitable for début at the Philharmonic, which rejoices above all things in its unequalled strings, but he had to keep his engagement.

The public applauded the celebrity more than the work, and only a minority saw its inner beauties and intense originality. The press-reporters were very indecisive. Perspective is not the strong point of daily journalism, and many discussed Sibelius of Finland with precisely the same adjectives as they would Jones of Peckham. The most searching notice of the symphony was the following by F. Gilbert Webb:—

"Its themes are full of significance. The one with which the work opens at once excites the imagination of the listener by its suggestiveness of possibilities. Its fussy

Digitized by Google

importance, the closeness of its intervals, and its gnomish character as it emanates from the violoncellos and double-basses immediately excite expectation; but the composer practically makes no use of it, preferring to work out his development with the commonplace phrase which occurs eighteen bars later, and to evolve the greater part of his first movement from a less distinctive second subject. At the same time, it must be admitted the music reflects the combination of seriousness and gaiety which characterises the Finnish temperament, and as one listens the conviction arises that the composer is true to himself and to his country. Still more is this the case with the second number, which might be described as of a Northern ballad. The peculiar weird sombre tone-colour of the orchestration in itself provides an atmosphere peculiarly suggestive of the stillness of snow-bound forests and the sunless days that prevail in the Northern provinces from November to January. The hesitating principal theme played by the flutes in thirds above the steadily progressing pizzicato notes of the double basses, the peculiar effect secured by muted strings and by unmuting them gradually, combined with the ghost-like scale passages for the wood-wind, all conduce to a vivid picture of Nature's hushed moods. Whistler would have called it a Nocturne in Grey. The third and last movement is the least satisfactory. Again the themes are full of character, but the composer does not seem able to use them with the greatest effect. There is an absence of climax, and the impression on the listener is confusing. The length of the coda is out of proportion with that of the movement, and the splendid theme on which it is built is repeated without increasing its significance. Of course, this absence of dramatic intensity may be due to the national temperament, but to Western ears it leaves a sense of incompleteness and suggests that Sibelius is deficient in the sense of climax".

Zum Thema: „Mannheimer Vorhalt"[1]).

In der Einleitung zum zweiten Band mit Instrumentalwerken der Mannheimer Schule[2]) hat der Herausgeber, Hugo Riemann, die Aufmerksamkeit auf ein Ausdrucksmittel gelenkt, das rein als solches lebhaft zu interessieren vermag, ferner als spezifisches Kennzeichen der Mannheimer Schule bezeichnet wird. Diese Art des Vorhalts findet sich bei den Mannheimer Komponisten in so ausgedehntem Maße, daß sie, wie Riemann selbst ausführt, geradezu Manier und in gewissem Grade geschmackverderbend wird. Da dieser Vorhalt bei den Mannheimer Komponisten nicht nur sehr häufig, sondern auch in sehr mannigfaltiger Art auftritt, so hat man ein gewisses Recht, diesen Vorhalt als ein spezifisches Charakteristikum der Mannheimer Schule aufzufassen. Da er zugleich hier zuerst in seiner Eigenart erkannt wurde, mag man ihn denn auch ruhig den »Mannheimer Vorhalt« nennen.

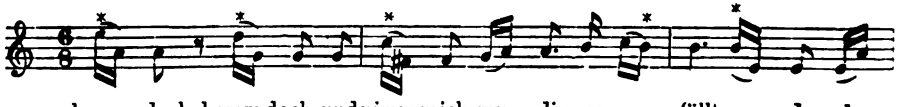
Etwas anderes ist es, ob dieser Vorhalt, wie Riemann meint, zuerst bei den Mannheimer Komponisten aufgekommen ist Darüber einige Resultate mit-

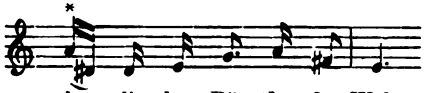
1) Vorliegende Zeilen waren teilweise schon geschrieben, als mir Ende April H. Riemann's Aufsatz in der »Musik« (1. u. 2. Aprilheft) »Beethoven und die Mannheimer« zu Gesichte kam. Mit der Veröffentlichung sollte gewartet werden, bis das Thema gründlicher durchgearbeitet werden konnte. Da in diesem Aufsatz aber Riemann selbst einige Kompositionen angibt, in denen der bewußte Vorhalt vor Stamitz vorkommt, ferner gerade hierin auch Beethoven in starke Abhängigkeit von den Mannheimer Sinfoniekomponisten setzt, so schien es geboten, das bereits vorhandene Material der Öffentlichkeit zu übergeben, vor allem oder vielmehr einzig deshalb, weil Ph. E. Bach von H. Riemann vollständig ignoriert wird.

2) Denkmäler der Tonkunst in Bayern.

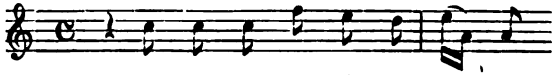
Digitized by Google

zuteilen, wird nicht unwillkommen sein. Es stellt sich heraus, daß Stamitz nicht der »Erfinder« dieses Vorhalts sein kann, weil er schon viel früher zur Verwendung kommt. Am frühesten von deutschen Komponisten angewendet finde ich ihn bei Buxtehude, und zwar sehr schön in der Kantate: »Eins bitte ich vom Herrn« in der Aria: »Liebster Herr Jesu« (S. 23 f. des betreffenden Denkmälerbandes). Das Charakteristische dabei ist der von Buxtehude erstrebte Ausdruck; er will etwas recht Schmeichelndes ausdrücken, recht weich und lieb sein. Die Hauptstelle sei zitiert:

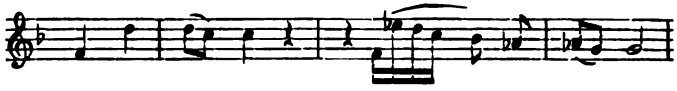




Man hat hier gleich eine ganze Kollektion verschiedener Vorhalte beieinander. Besonders schön ist der Vorhalt im dritten Takt, ganz ähnlich, wie man ihn bei Stamitz findet. Solche Stellen finden sich auch bei J. S. Bach, und zwar schon in Jugendwerken, wie in der Kantate »Gott mein König« (1708), wo es z. B. heißt:

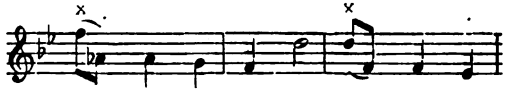


Oder klingt es nicht spezifisch »mannheimerisch«, wenn eine Stelle bei Bach lautet:



Dazu finden sich die Worte »Von den Stricken meiner Sünden« aus der Johannespassion, die ziemlich viele derartige Vorhalte enthält. Andere Beispiele können noch zahlreich gegeben werden. Daß die Vorhalte bei Bach dennoch nur nebenbei auftreten, verwundert nicht; der Vorhalt ist ihm zu weichlich.

Um noch einen nicht norddeutschen Komponisten zu nennen, sei, wenigstens nebenbei, an Gottlieb Muffat's »*Componimenti*« erinnert, wo das Trio (S. 40) seinen Charakter nicht zum wenigsten durch den Seufzer:



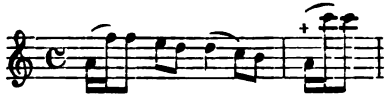
erhält. Händel hat dieses Stück in der Ouvertüre zu »Theodora« verwendet und dadurch für ein weiteres Bekanntwerden gesorgt.

Viel wichtiger ist es indessen, daß diese, vielleicht sogar internationalen Vorhalte schon in frühesten Werken P. E. Bach's vorkommen, und zwar in einer Menge, die Stamitz nichts nachgibt. Es verschiebt sich dadurch die Annahme, daß die Mannheimer Komponisten allein diesen Vorhalt in alle

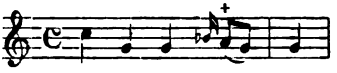
Digitized by Google

Welt getragen haben, um ein sehr Wesentliches. Vor allem läßt sich nachweisen, daß die Mannheimer Komponisten gerade auch hierin — es soll mit diesem nicht im geringsten an ihren wahren Verdiensten gerüttelt werden — nicht original sind, sondern übernommen haben. Auch Stamitz, der eigentliche Begründer der Mannheimer Schule. Bei Ph. Emanuel treten die Vorhalte auf, als von Stamitz noch niemand etwas wußte, nämlich in den dreißiger und vierziger Jahren, kurz in den allerersten Kompositionen, die noch der Vater Bach unter seinen Händen gehabt hat. Statt aller weiterer Darlegungen seien ein paar Beispiele gegeben, und zwar lediglich aus Kompositionen vor 1750, um dadurch klarzulegen, daß der Ursprung der Verbreitung keineswegs auf die Mannheimer Sinfonien allein zurückzuführen ist. Hinzuzufügen habe ich einzig noch, daß die Beispiele lediglich dem thematischen Verzeichnis der Werke P. E. Bach's entnommen sind, also auf dem notdürftigsten Material beruhen. Gegenwärtig mit Arbeiten überhäuft, ist es mir unmöglich, mich in den Besitz der Werke Bach's vor 1750 zu setzen. Aber die Beispiele — es sind nicht alle, die hätten angegeben werden können — genügen, um einen Einblick zu gestatten. Auch aus Raumrücksichten hätten nicht mehr angegeben werden können.

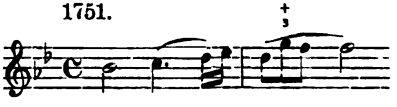
Klavierkonzerte: 1733.



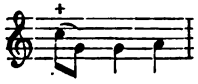
1746.



1751.

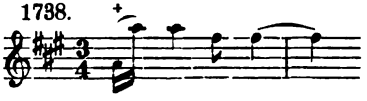


Sonaten: 1742.

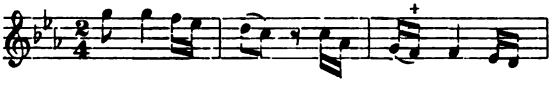


1750.

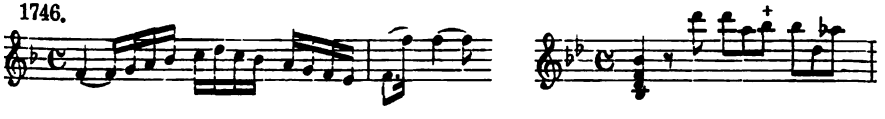
1738.



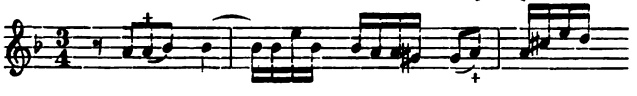
Sonatinen: 1734.



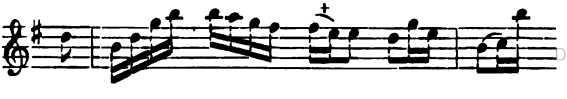
1746.



Duetto f. Cl. u. Vl. 1731.

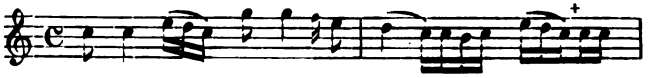


Solo für Flöte mit Baß 1735.



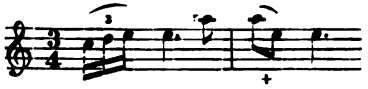
Digitized by Google

Solo f. Viola da Gamba mit Baß. 1746.

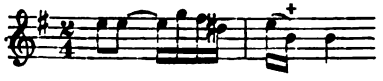


Trio f. Flöte, Violine u. Baß. 1731.

1735.

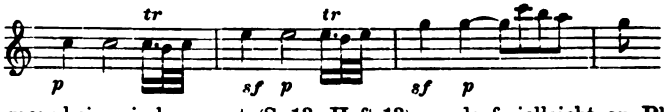


Trio für 2 Violinen u. Baß. 1747.

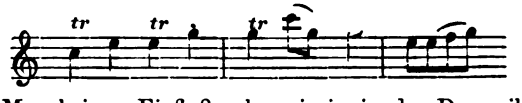


Wichtig erscheint, daß die Vorhalte in verschiedener Art auftreten, durchaus nicht einseitig. Es ließe sich wohl aus P. E. Bach's Werken eine Tabelle zusammenstellen, die an Reichhaltigkeit der von Riemann in dem Denkmälerband gegebenen gleichkommt. Was aber P. E. Bach mit seinen gedruckten und so überaus verbreiteten Werken in der Geschichte der Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts und gerade der in Frage stehenden Zeit bedeutet, braucht zwar keines Beweises, muß aber dennoch heute wieder etwas betont werden. Vor allem wird es schwer sein, Beethoven, und zwar speziell den Bonner Beethoven, ganz ohne P. E. Bach gerade auch in bezug auf die Vorhaltsmanieren zu erklären, wie es von Riemann getan wird. Für die Klavierkomposition kommt Mannheim überhaupt kaum in Frage, der junge Beethoven wuchs aber in erster Linie pianistisch auf[1]). Daß die Mannheimer Kompositionen auf ihn einen Einfluß ausübten, soll damit gar nicht bestritten werden. Wieviel Beethoven von Ph. Emanuel hielt, und zwar noch in seiner reifsten Periode, wissen wir von ihm selbst. In Briefen an Breitkopf & Härtel[2]) schreibt er noch in den Jahren 1809 und 1810 angelegentlichst um dessen Werke, zu einer Zeit, wo kaum jemand noch an die Mannheimer dachte. Schließlich sei bei dieser Gelegenheit auch nochmals auf das von Leopold Mozart für seinen kleinen Wolfgang zusammengestellte Notenbuch (s. letztes Heft S. 258) aufmerksam gemacht. In den paar Bei-

1) Wenn Riemann z. B. den Anfang des Cdur-Quartetts:



»spezifisch mannheimerisch« nennt (S. 13, Heft 13), so darf vielleicht an Ph. E. Bach's Konzert in Cdur von 1772 erinnert werden, das so beginnt:



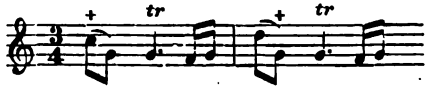
Wohl zeigt sich Mannheimer Einfluß, aber einzig in der Dynamik. Doch soll von diesen melodischen Zügen nicht weiter die Rede sein.

2) Beethovens Briefe. Hrsg. v. Kalischer. 1. Band. S. 284 u. 338.

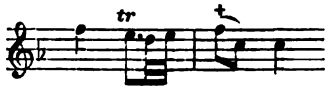
Digitized by Google

spielen, die Genée gibt, finden sich verschiedene Stücke mit den betreffenden Vorhalten. So in dem vierten Stück:

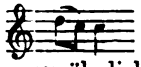
Menuett.



und in dem elften:



Um Mannheimer Kompositionen handelt es sich sicher nicht, schwerlich auch um Beeinflussungen dieser Schule. Es konnte bereits gesagt werden, daß die Stücke mehr auf Nord- und Mitteldeutschland weisen. Am wichtigsten ist aber, daß es sich um Klavierkompositionen für die früheste Jugendzeit (das Notenbuch wurde 1763 angelegt) handelt. Mozart und Beethoven wuchsen am Klavier auf; das Unterrichtsmaterial für dieses Instrument erscheint als das weitaus Wichtigste und Nächstliegende. In der Klavierkomposition ist aber Nord- und Mitteldeutschland auch für die anderen Länder noch ziemlich lange maßgebend; ganz umsonst hat J. S. Bach wenigstens nach dieser Richtung hin durch seine Schüler doch nicht gelebt. Eine Darstellung der Klavierkomposition nach 1750 fehlt leider noch; sie wäre besonders auch für die Stellung der norddeutschen Schule wichtig.

Während Drucklegung der obigen Zeilen konnte ich noch eine Reihe Werke auf diesen Vorhalt durchgehen. Das Resultat sei mitgeteilt: Der Vorhalt kommt schon im 17. Jahrhundert bei italienischen Opernkomponisten (vgl. z. B. Goldschmidt, Studien etc. 1901. S. 308f., 340f. etc.) vor, dann ferner natürlich im achtzehnten, so bei Pergolesi (*Serva padrona*), bei Händel usw. Dann findet man ihn bei deutschen Komponisten, z. B. auch Zachow, Friedemann Bach (Fdur-Konzerte), J. G. Graun. Was speziell den Vorhalt in der Sekundform nach der Formel:  betrifft, so handelt es sich um nichts anderes als um eine ganz gewöhnliche Gesangsformel, die lange vor den Mannheimern allgemeine Anwendung fand und vielfach gar nicht ausgeschrieben wurde. Daß die Mannheimer den Vorhalt besonders häufig angewendet haben, während er bei anderen Komponisten als gelegentliches Ausdrucksmittel auftritt, wird vielleicht der Fall sein. Es finden sich aber Kompositionen von Mannheimern in Riemann's *Collegium musicum*, in denen er mehr gelegentlich, nicht als Manier auftritt. Um ihn aber überhaupt anzuwenden, hat es der Mannheimer durchaus nicht bedurft, was besonders auch für Mozart geltend zu machen ist. Es erhebt sich somit die Frage, was denn eigentlich die Zeitgenossen unter »Mannheimer Geschmack« verstanden, von neuem. Hierüber folgendes:

Die Existenz des Mannheimer Geschmacks insofern als er von den Zeitgenossen mit Bewußtsein gefühlt wurde, ist uns durch ein klassisches Zeugnis, den Brief Leopold Mozart's vom 6. Dezember 1777[1]) an Wolfgang bezeugt. Es hätte gewünscht werden dürfen, daß die Untersuchung dieser Frage an Hand dieses Briefes von Riemann wohl in ganz anderer Weise betrieben worden wäre, da hier die unscheinbarsten Umstände in Betracht

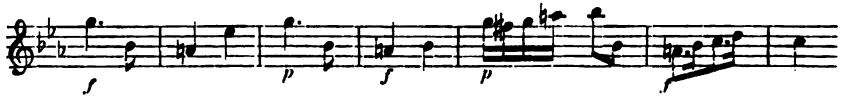
1) O. Jahn, Mozart, S. 434. 3. Auflage.

Digitized by Google

zu ziehen sind. Denn wir wissen, bei welchem Werk Leopold das Wort vom »vermanierierten Mannheimer *goût*« aussprach. Es ist die *C*dur Sonate (K. V. 309) mit dem *F*dur *Andante, quasi un poco adagio*, die Mozart in Mannheim geschrieben hatte, und zwar den zweiten Satz speziell auf Rosa Cannabich[1]). Auch Riemann kann nicht entgangen sein, daß gerade in dieser Sonate recht wenige »Mannheimer Vorhalte« vorkommen, weniger als in den sechs Sonaten, die Mozart noch in Salzburg komponierte und mit sich auf die Reise nahm. Es handelt sich hier ja glücklicherweise um eine Frage, die mit absoluter Bestimmtheit beantwortet werden kann; den direkten Beweis möge man mir erlassen. Es folgt also hieraus, daß Leopold mit seinem Wort »vermanierierter Mannheimer *goût*« unmöglich die »Mannheimer Vorhalte« meinen kann, die, nebenbei gesagt, Mozart als »internationales« Ausdrucksmittel schon in seinen frühesten Kompositionen anwendet, während sie in dieser Sonate sich nachweisbar nicht aufdrängen. Worin besteht denn nun aber der »Mannheimer *goût*«? Wenn etwas darüber einmal sichere Auskunft geben kann, so kann es nur an Hand dieser Sonate geschehen, über die wir die diesbezügliche Bemerkung eines der gescheitesten und musikalisch gebildetsten Männer dieser Zeit, nämlich Leopold Mozart's haben. Ich glaube die Frage erledigen zu können, muß allerdings ein bißchen ausgreifen.

Bei meiner Privatdurchnahme des zweiten Mannheimerbandes letzten Herbst schenkte ich (meinen Notizen zufolge) der Dynamik dieser Sinfonien ein besonderes Interesse. Auf die vielen Vortragszeichen, das »fluktuierende« Element, war von Riemann schon genügend im positiven Sinn hingewiesen worden; nirgends wurde aber angedeutet, ob diese Vortragszeichen auf natürlicher musikalischer Grundlage beruhen. Mir scheinen sie oft etwas »Unmusikalisches« an sich zu haben, zu welchem Zwecke es mir gestattet sei, die Bemerkung über den Schlußsatz der (im übrigen sehr tüchtigen) *Es*dur Sinfonie op. 4, Nr. 6 von J. Stamitz wörtlich wiederzugeben:

»Letzter Satz. $^2/_4$ Presto, recht hohl, aber besonders voll mit recht manierierten (sic), dummen Vortragszeichen, die etwas würzen sollen, wo nichts daran ist, z. B.:



Man verzeihe dieses Selbstzitat; die Notizensprache hat aber ihre bestimmten Vorzüge, weil sie aus keiner Absicht heraus diktiert ist. Man kann auch dieses Notenbeispiel als Schulexempel ansehen. Wer in dieser Art dynamisch schattiert, ist entweder unmusikalisch oder total von einer Manier befangen. Ich dachte damals nicht mehr an Mozart's Mannheimer Sonate, obgleich die Dynamik des zweiten Satzes mir als besonders bemerkenswert erschienen war, weil kein früheres Werk Mozart's trotz vieler Feinheiten eine derart ins Peinliche gehende Dynamik aufweist. Der ganze jetzige Zusammenhang legte eine erneute Durchnahme dieses Andante nahe. Es sei als bekannt vorausgesetzt, daß in dem Briefwechsel der beiden Mozart's das Andante weitaus die Hauptrolle spielt. Und nun kann ich nichts weiteres sagen, als

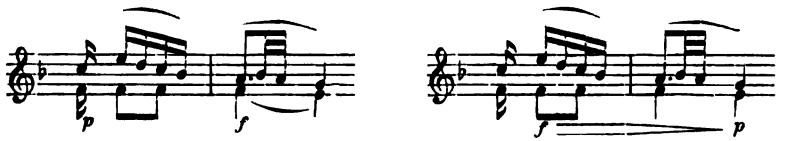
2) L. Scheibler hat diese Tatsache in einem Aufsatz der »Rheinlande« (1906) umstürzen und eine andere Sonate annehmen wollen. Ich bin in der Lage, diese Ansicht ziemlich sicher widerlegen zu können. Der Aufsatz ist geschrieben, hat aber noch keine Verwendung gefunden. Vielleicht würden ihm aber die daran sich knüpfenden Betrachtungen ein bestimmtes Interesse sichern.

Digitized by Google

daß man dieses Andante recht peinlich — *accurat* wie es mit dem *Gusto*, *Forte* und *Piano* steht (Wolfgang an seinen Vater) — streng nach der überaus detaillierten, vorgeschriebenen Dynamik spielen möge, wobei manches fast Unnatürliche auffällt[1]), und man weiß genau, was Leopold Mozart meint, wenn er die Sonate »sonderbar« findet und sagt, es »sei etwas vom vermanierierten Mannheimer *goût* darinnen, doch nur so wenig, daß seine gute Art dadurch nicht verdorben werde.« Sie ist auch nicht verdorben worden; »überschattiert«, in manierierter Weise dynamische Zeichen angebracht hat Mozart nie mehr, »Mannheimer Vorhalte« hat er aber sein ganzes Leben geschrieben. Man vergleiche zu dem Zwecke, wie Leopolds leiser Tadel auf den seinen Vater vergötternden Wolfgang gewirkt hat, das *F*dur *Andante* seiner nächsten, in Paris komponierten *A*moll Sonate (K. V. 310; sie ist überhaupt die erste Klaviersonate, die Mozart nach der in Frage stehenden komponiert hat), das mit dem unsrigen manche Ähnlichkeiten aufweist. Hier findet sich aber keine Spur mehr von Manier in der Dynamik; Mozart war wieder zu sich selbst zurückgekehrt. Ich vermute auch, daß Mozart dieses Andante (natürlich nicht in seinem dämonischen Mittelteil) gleichsam zu seiner Rehabilitierung vor dem Vater und sich geschrieben hat. Der Tadel des Vaters saß, so verbindlich er gehalten war. Leopold wußte wohl, wie empfindlich sein Sohn in künstlerischen Dingen war, und daß ein Tadel bei einem derart fein organisierten Menschen wie Wolfgang in feinster Form gebracht werden könne. Daher das Pflästerchen im Schlußsatz »doch nur so wenig, daß seine gute Art dadurch nicht verdorben werde«. Man konnte, wie man gerade an diesem Beispiel sieht, in seinem natürlichen Geschmack und natürlichen Musikgefühl in Mannheim geradezu verdorben werden. Mozart, der sich überaus viel auf dieses Andante einbildete — nicht zum wenigsten auf die Dynamik, s. o. — und das wohl auch gerade wegen des »manierierten Mannheimer *goût*« den Mannheimer Freunden (gefällt den Menschen doch nichts besser, als wenn ihnen ein bedeutender Mann Konzessionen macht, auf sie eingeht) gefallen mochte, war nahe daran, ernstlich in diese Gefahr hineinzugeraten. Da klärte ihn sein wunderbarer Vater mit einem einzigen Worte darüber auf. Mozart schämte sich und betrachtete sich von da an seine Mannheimer, die er als Komponisten außer Holzbauer ohnedies nicht hoch einschätzte, nur um so kritischer.

So weit das »Vermanierierte« der Mannheimer in Betracht kommt, dürfte die Frage dadurch eine Erledigung gefunden haben. Die Vorhalte sind es nicht, oder erst an zweiter oder dritter Stelle. Hingegen scheint mir das wirklich »Vermanierierte« der Mannheimer, ihre übertriebene Dynamik, für die Erklärung der Beethoven'schen Dynamik sehr wichtig zu sein. Es ist glaubhaft, daß Beethoven in seiner Jugend Mannheimer Kompositionen kennen gelernt hat und sie für seine Dynamik grundlegend geworden sind. Man wird bei Beethoven, wenn er z. B. nach einem aufwärts gehenden *crescendo*-

1) Unter vielen Beispielen nur das eine: Mozart gibt folgende Dynamik bei der Stelle:



Wäre nichts vorgezeichnet, so würde jeder Musiker die Stelle wie im gegenüberstehenden Beispiele spielen.

Digitized by Google

Gang beim höchsten Ton plötzlich ein *p* verlangt, nicht von Manier reden dürfen, obgleich es Leute gibt, die trotz der üppigen Beethovenmanie hierin nicht immer etwas besonders Geistreiches sehen. Aber das gehört nicht hierher. Man unterschätze die Mannheimer nicht, aber man wird sich auch hüten müssen, die Verwendung internationaler Ausdrucksmittel bei nach-mannheimischen Komponisten lediglich auf das Konto dieser Schule zu setzen.

Leipzig. **Alfred Heuſs.**

Richard Heuberger's Schubertschrift[1]).

Von diesem Werk wurde die 1. Auflage, Anfang Dezember 1901 erschienen, hier nur angezeigt, also ist die Besprechung jetzt nachzuholen. In der Vorrede war als ein für den Verfasser günstiger Umstand betont, daß durch die damals kürzlich beendete Gesamtausgabe (Februar 1897) »sich ein ungeheures, fast unbebautes Feld der Tätigkeit bot«. Anzuerkennen ist, daß Heuberger diese Fülle von neuem Stoff so durchgearbeitet hat, daß er imstande war, von der reichen, sich auf fast alle Kompositionsgebiete erstreckenden Tätigkeit Schubert's wenigstens einen Teil der Gattungen im Allgemeinen gut darzustellen, wenn auch oft mit ungenügendem Eingehen auf die einzelnen Werke. — Er nimmt 4 Perioden an, nach Maßgabe von Schubert's Entwicklung als Komponist: I. bis zum Verlassen des Konvikts, Herbst 1813; II. Lehrjahre, bis Ende 1819; III. Meisterjahre, bis E. 1825; IV. letzte Jahre. Innerhalb dieser Perioden werden, neben dem Biographischen, die Werke besprochen, teils mit allgemeiner Kennzeichnung und kurzen Übersichten, teils mit Eingehen auf Hauptwerke. In der Auswahl dieser bevorzugten finde ich oft einige Willkür; z. B. wird von der wichtigen Spielmusik von 1824 ausgiebig behandelt: Oktett *F* (3 S.), Quartett *d* (2 S.), vierhändige Sonate *C* (2½ S.); hält Heuberger es wirklich für richtig, daneben die gleichwertigen: Quartett *a* und die vierhändigen: Variationen *As*, ungar. Divertissement nur aufzuzählen? Die Analysen der bevorzugten Instrumentalwerke scheinen mir großenteils zu äußerlich, formalistisch, in Art der von vielen Musikern gegebenen (wie H. Kretzschmar sie kennzeichnet: Zur mskl. Hermeneutik, im Peters-Jahrbuch für 1902, 55 unten bis 56 oben).

Im Folgenden gehe ich Heuberger's Besprechung der Werke nach den einzelnen Gattungen durch (nicht wie er nach Perioden); wir erhalten so eine Übersicht darüber, welche davon bei ihm zu ihrem Recht kommen. Bei der Singmusik, meist mit Begleitung, finden wir zunächst ein Hauptgebiet Schubert's, das Sololied in allen seinen Arten. Was Heuberger über die erhaltenen Stücke der ersten Jahre (1811 bis vor Herbst 1814) sagt, genügt nicht, da wenig mehr als das früheste: Hagars Klage, besprochen wird; sie fordern mehr Beachtung, schon vom geschichtlichen Standpunkte aus. Verf. gibt S. 19—23 einen Abschnitt von 4½ Seiten über die Sololieder; zunächst über Schubert's Entwicklung im Lied während der »Lehrjahre«, namentlich über die Art der damals häufigen Umarbeitungen. Ferner wird hier besprochen: Schubert's Verhältnis zu den Textdichtern und den lyrischen Formen der Texte, sowie seine Behandlung des Klavierparts (das alles bezieht sich auch auf die späteren Perioden). Dieser Abschnitt, einem älteren Aufsatz Heuberger's entnommen (1895), ist in der künstlerischen Würdigung vortrefflich; beim übrigen fehlt es an Genauigkeit im einzelnen, besonders betreffs der Textdichter (S. 21 unten bis 23 oben, vgl. C. E. R. Müller: Allg. Mk.-Ztg. 1897, S. 99 II unten). Namentlich bei den österreichischen Dichtern hatte die 1. Aufl. viele und starke tatsächliche Unrichtigkeiten gebracht; die 2. bessert hier einiges, aber noch immer werden unwichtige Dichter genannt, dagegen viel wichtigere (an Zahl der Texte) ausgelassen; auch ist der Grundirrtum beibehalten, daß diese Dichter nicht als engere Landsleute Schubert's ge-

1) Franz Schubert, 2. durchgesehene und ergänzte Auflage, 119 S. gr. 8°. M. 4.— (XIV. aus: Berühmte Musiker, herausgeg. von H. Reimann). Berlin 1902, Harmonie.

Digitized by Google

würdigt, sondern bloß als Freunde und Bekannte angesehen werden. Schon mit Anfang 1816 bricht Heuberger seine Darlegung von Schubert's Entwicklung im Lied ab (21 unten), da er annimmt, Schubert sei damals »sich seiner Meisterschaft darin voll bewußt worden«. Mag nun Heuberger meinen Versuch abweisen, Schubert's Tätigkeit im Lied in 6 Perioden einzuteilen, keinesfalls ist es zu rechtfertigen, daß er fortan die Sololieder fast totschweigt, die doch, an Wert immer wachsend, bis zur letzten Zeit gehen; bloß der Winterreise werden 16 Zeilen gegönnt (S. 80 unten).

Von den Männerquartetten (S. 39 oben, 47 oben — 8 unten) wird bei Goethe's Geistergesang die allmähliche Entstehung und der hohe Wert eingehend besprochen, darüber aber die anderen Hauptwerke zu sehr an die Seite gestellt, auch die Frage über Solo- oder mehrfache Besetzung nicht erörtert. — Betreffs der sechs 3—4 stimmigen Werke für Frauenstimmen wird von Grillparzer's Ständchen nur die Entstehungsgeschichte sehr ausführlich erzählt, S. 81. — Von den vielen Ensembles für gemischte Stimmen (Serie 17 und 19) wird ein Teil der kleineren durch Aufzählung in Note 52 abgefertigt; sind hierunter schon einige, die dafür zu bedeutend, so fordern noch mehr Beachtung einige ignorierte (Serie 17, Nr. 6—8, 10, 18). Von großen ist dem Lazarus eine halbe Seite gewidmet (48), Mirjams Siegesgesang S. 87 erwähnt. — Von den 6 Messen werden die 1., 2., 6. ausführlich gewürdigt; die 5., in *As*, von 1819—22, durfte nicht übergangen werden (s. Kretzschmar's Führer); ferner: ist unter den vielen kleinen Kirchenwerken wirklich gar nichts der Rede wert? — Bei der dramatischen Musik veranlaßte Heuberger's eigene Tätigkeit als Komponist ihn, der alten Frage über den Wert von Schubert's Opernmusik näher zu treten. Von den vielen frühen Werken (1814—1816) läßt er nur die Fragmente von Adrast und Bürgschaft gelten (26 unten), von den beiden fertigen aus 1820 bloß Die Zauberharfe (49). Die 4 Hauptwerke von 1821 bis Ende 1823 bespricht Heuberger ausführlich, mit feinfühliger Abwägung ihrer Vorzüge und Schwächen; diese Abschnitte gehören zu den wertvollsten des Buches, seine Ansicht wird hier endgültig sein.

Bei Schubert's Spielmusik nehmen die zahlreichen Klavierwerke die nämliche Stelle ein wie bei der Singmusik die Sololieder: hier gewann er zuerst Eigenart und Bedeutung. Betreffs der Zweihändigen ist vortrefflich, was Heuberger über Schubert's Verhältnis zum Klavier sagt, sowie über die klanglichen Vorzüge der vielen Sonaten von 1817 (35 oben bis 37 oben); über dieser Eigenschaft wird aber die sonstige Kennzeichnung dieser wichtigen Werke versäumt. Von den 10 fragmentarischen von 1815—1819, die viel Neues von Wert bieten, werden nur die beiden frühesten erwähnt. Bei den 3 Sonaten von 1828 (S. 78) zeigt Heuberger nur Sinn für die Unterschiede der ersten von der fertigen Form, und bei den übrigen, mittleren stört wieder die Willkür, womit er auf einzelnes eingeht (*C*-Phantasie S. 58 Mitte bis 60 oben), Gleichwertiges aber nur kurz oder gar nicht nennt (dies bei dreien: 2 in a von 1823 und 1825, *C* 1825). — Bei Schubert's einzelnen Klavierstücken, meist in Impromptuform (S. 60 Mitte bis unten), nimmt Heuberger in II zwar meinen Hinweis auf Tomaschek's und Worzischek's Vorgang auf (s. Rhein. Mk. Ztg. 1906, 292 I), nicht aber den, daß diese Stücke Schubert's alle in seine beiden letzten Jahre fallen; er beläßt sie ruhig der vorletzten Periode. — Über die Tänze wird S. 53—54 gutes Allgemeines gesagt. Heuberger nennt Ländler, Deutsche, Walzer nebeneinander, aber »Deutscher« war damals doch gleichbedeutend mit Walzer; dagegen waren die Ecossaisen zu nennen. — Leidliches über die vielen vierhändigen Klavierwerke bietet S. 38; von einzelnen wird später näher gewürdigt nur die *C*-Sonate S. 71—73. — Von der Kammermusik wird die zahlreiche frühe (bis in 1816) nur durch ein längeres Zitat nach Mandyczewski gekennzeichnet. Das Klavierquintett *A* von Sommer 1819 (S. 42 unten), wichtig als Vorläufer der reifen Kammermusik (neben dem Quartettsatz *c* von 1820), hätte längere Besprechung verdient. Die früher erwähnte Ungleichheit in der Würdigung der 3 Werke von 1824 wird bei den späteren fortgesetzt: nur das *G*-Quartett wird analysiert, die beiden Klaviertrios und selbst das *C*-Quintett aber kürzest abgemacht. — Schließlich die Orchestermusik; die beiden Hauptwerke: Sinfonien *h* und *C*, werden ausgiebig gewürdigt, die 6 fertigen früheren Sinfonien (Herbst 1813 bis Februar 1818) auf S. 31 nur aufgezählt (etwas mehr

Digitized by Google

Beachtung verdienten sie doch) und die skizzierte E von 1821 auf S. 57 kurz besprochen; ferner die einzelnen Ouvertüren an verschiedenen Stellen rasch abgefertigt.

Hiermit ist das erledigt, worauf Verf. am meisten Wert legt: die künstlerische Würdigung der Werke; das übrige kann ich hier nur kurz besprechen. — Über seine Leistungen in biographischen Einzelheiten redet er zu bescheiden, indem auch der Spezialist in den Noten des Anhangs (23 Seiten kleingedruckt in 2., 19 in 1. Aufl.) eine Fülle neuer Angaben findet, aber das ist nicht mit der wissenschaftlichen Gründlichkeit durchgefährt wie z. B. bei Grove. — Die Zusätze zu I stehen meist im Anhang; die neue lange Note 143 über die Krankheit von E. 1822 bis Anf. 1824 vermeidet wie üblich die offene Angabe, daß es Syphilis war (bisher wagte das nur Deutsch: Bühne u. Welt 1907, S. 231). — Schubert's Charakter wird mit Verständnis und Liebe gekennzeichnet; als Landsmann war Verf. hierzu besonders befähigt. — Die zahlreichen Abbildungen von Musik- und sonstigen Autographen, ferner von Porträts, sind gut gewählt und ausgeführt, einige etwas klein. — Die Schreibart ist gewandt, gehaltvoll, warm, ohne Aufbauschung. — Mangelhaft oder fehlend finde ich Folgendes. Über Schubert's musikgeschichtliche Stellung im ganzen und bei den einzelnen Gattungen wird wenig und Ungenügendes gesagt. — Bisher schwieg die Schubert-Literatur über den Zustand Österreichs, namentlich Wiens in Politik und Kultur, während doch seine wichtigsten Jahre in die berüchtigte Epoche von 1815 bis Juli 1830 fallen, die Blütezeit der biedermeiernden Knechtung unter Kaiser Franz. Zu untersuchen war wenigstens, wie das »Capua der Geister« hemmend und fördernd auf Schubert's menschliche und künstlerische Eigenart wirkte, auf den Freundeskreis (Josefinisch gesinnt) und die Aufnahme der Werke. — Von der guten Literatur wird nur ein Teil benutzt, z. B. Grove nicht; von nötigen Zitaten fehlen welche, andere sind nicht genau genug. — Register fehlen; erwünscht wäre namentlich eines von sämtlichen Werken (etwa außer den Sololiedern), mit Angabe der Stellen, wo im Buche die besprochenen erwähnt sind (so in Reimann's Brahmsschrift). — Bei der Abwägung der Vorzüge gegen die Schwächen dieser gut populären Schrift ist freilich zu bedenken, daß Verf. kein Musikhistoriker ist, sondern ein Musiker, der aus besonderer Vorliebe für Schubert sich seit langem mit dessen Werken und Leben befaßt; deshalb ist sein Buch betreffs des tiefen Verständnisses für die musikalische und persönliche Eigenart des Meisters mir das liebste neben Grove's Arbeit von 1882. Übrigens war dem Verf. zur »Durchsicht« der 2. Auflage wohl wenig Zeit gegönnt, also ist möglich, daß die dritte eine stark verbesserte wird.

Bonn. **Ludwig Scheibler.**

Extraits de Bulletin français de la SIM.

La mise en scène d'Hippolyte et Aricie par **Georges Imbart de la Tour.**

Les procédés utilisés le plus souvent pour l'interprétation de l'œuvre de Gluck sont empruntés à la Comédie Française, dont la tradition n'a pas varié dépuis Talma; ceux de Mr. Carré, déjà beaucoup plus pittoresques et plus vivants, s'inspirent de l'art familier des Tanagra. Ni les uns ni les autres ne sauraient convenir à l'Opéra de Rameau, qui ne peut être qu'une reconstitution du XVIIIe. On peut tenter cette reconstitution de deux manières: en reproduisant aussi fidèlement que possible les décors, les costumes, le jeu scénique, le style du chant et de la danse, au temps de Rameau; ou bien en cherchant une interprétation dramatique qui soit simplement dans l'esprit du temps, et en s'inspirant pour cela des œuvres de Watteau, de Fragonard et de Boucher.

La musique espagnole moderne par **Henri Collet.**

La société espagnole encourage fort peu les artistes nationaux; elle voudrait les voir se confiner dans de petits genres comme la Zarzuela ou opérette populaire. Malgré des conditions essentiellement défavorables, une renaissance musicale se fait jour depuis quelques années; on commence à apprécier le trésor national de la musique po-

Digitized by Google

pulaire; trois écoles tendent à se former: la 1re est castillane et se groupe autour de B. Federico Olmeda, la 2de est catalane; et la 3me, cosmopolite, est représentée par Albeniz.

Musique et musicologie anglaises par **M.-D. Calvocoressi.**

Il se donne en Angleterre un assez grand nombre de concerts et festivaux de toute sorte; la place réservée dans leurs programmes aux œuvres modernes des compositeurs anglais est tout à fait restreinte. A coté de cela, quelques récitals offrent un certain débouché aux productions modernes; la situation des compositeurs anglais dans les théâtres lyriques est au contraire tout à fait déplorable.

Littérateurs symphonistes par **Ricciotto Canudo.**

Notre époque crépusculaire voit naître une étonnante confusion de tous les genres artistiques ou littéraires. L'école symboliste s'était déjà montrée sensible à la traduction poëtique de quelques états d'âme purement musicaux; la prose suit la même voie: Mme. Valentine de St. Point et Mr. Claude Farrère viennent de nous donner l'un après l'autre des descriptions de symphonies qui nous permettent d'assimiler leurs auteurs à de véritables musiciens créateurs.

Musikberichte.

Karlsruhe. Der Bachverein Karlsruhe, von dessen Aufführung der Händelschen »Semele« berichtet werden konnte, ist auch in diesem Winter seinem Grundsatz, in erster Linie die unbekannten Werke der Großmeister Bach, Händel und Mozart durch gute und vor allem originalgetreue Aufführungen einem weiteren Kreise zugänglich zu machen, treu geblieben.

Von den drei Konzerten, die der Verein in diesem Winter bis jetzt gegeben, war das erste am 6. November ein Kantatenabend. Der Bach'sche Orgelchoral »Wenn ich einmal soll scheiden« leitete die herrliche Kantate: »Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen« ein. Trotz des erschütternden Eindrucks, den das Werk hinterließ, fiel die darauffolgende, so frisch empfundene Kantate: »Alles was ihr tut« von Dietrich Buxtehude keineswegs ab, welche durch die starke Wirkung, die sie auch auf das größere Publikum ausübte, ihre Lebensfähigkeit glänzend bewies, obwohl ihre Aufführung an den 200. Todestag ihres Schöpfers erinnern sollte. Nach dem Orgelchoral »Wenn wir in höchsten Nöten sein« von Bach folgten zwei köstliche kleine Motetten für Chor, Orgel und Baß von Mozart, das ergreifend schöne in herben Dissonanzen schwelgende »*Adoramus*« (Köchel Nr. 327) und das frische klangkräftige »*Justum deduxit Dominus*« (Köchel Nr. 326). Den Beschluß des Abends bildete Bach's Actus tragicus: »Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit«.

Das zweite Konzert am 18. Dezember war ausschließlich Kirchenwerken Mozart's aus dessen Salzburger Zeit gewidmet und förderte eine wahre Überfülle nahezu unbekannter Musikschätze ans Licht. Die prächtige Orgelsonate in C-dur für Orgel, Streicher, Oboen, Trompeten und Pauken (Köchel Nr. 278), der im Verlauf des Abends zwei andere einfachere (ohne Bläser und Pauken) aber nicht minder schöne Exemplare dieser Gattung folgten (Köchel Nr. 67 und 224), bildete den Eingang. Von kleineren Kompositionen waren der tiefernste Psalm »*De profundis*« (Köchel Nr. 93) und das in seiner jugendlichen Naivetät wahrhaft berückende Johannesoffertorium »*Inter natos mulierum*« (Köchel Nr. 72), ferner die beiden wie in Granit gemeißelten gewaltigen Sätze »*Confitebor*« und »*Laudate pueri*« aus den »*Vesperae de dominica*« (Köchel Nr. 321) zu hören. Nach Vortrag der g-moll-Fuge auf der Orgel (Köchel Nr. 401) (Organist Th. Barner jr.) bildete die *Missa* (*solemnis*) in C-dur (Köchel Nr. 336) den Schluß. Diese Messe zeigt Mozart schon im Vollbesitz seiner herrlichen Instrumentationskunst und bietet in melodischer Hinsicht ganz Außerordentliches; die große Benedictus-Fuge findet nur bei Bach ihresgleichen.

Im dritten Konzert am 19. Februar setzte der Bachverein seine Tätigkeit auf dem

Digitized by Google

Gebiete der Wiedererweckung wenig gekannter Oratorien Händel's fort. Nachdem vor zwei Jahren die im Konzertsaal fast ganz unbekannte »Theodora« und voriges Jahr mit ganz besonders lebhaftem Beifall »Semele« aufgeführt war, brachte der Verein diesmal die »Athalia«. Es ist auch bei diesem Werke nur schwer verständlich, weshalb sich die Chorvereine ein so glänzendes und unmittelbar wirkendes Werk entgehen lassen. »Athalia« bringt alles mit sich, auch ein an klassische Kunst weniger gewohntes Publikum zu fesseln: knappe Formen, scharfe Charakterisierung der Personen, äußerst wirkungsvolle Kontraste in dem Widerspiel von Baalsdienst und Jehovakultus und herrliche, teils achtstimmige Chöre von oft geradezu blendender Pracht. Das aus Racine's Tragödie gezogene Textbuch führt uns die Personen in den mannigfachsten Situationen vor und gibt dem Komponisten Gelegenheit, seine dramatische Schlagkraft glänzend zu entfalten. Die Instrumentation ist gerade in diesem Oratorium von Händel besonders vollständig ausgeführt, so daß dem Bearbeiter nur in der Eingangsarie für Sopran und in dem wundervoll süßen Gesang Mathans im I. Akt eine selbständige Ausführung der Cembalostimme obliegt, welche, wie auch alle übrigen kleineren notwendigen Ergänzungen von Hofkirchenmusikdirektor Max Brauer mit tiefem Verständnis für Händel's Kunst ausgeführt war. Wie bekannt, hatte Händel die Partie des Oberpriesters Joad dem Bassisten Montagnana zugedacht, der jedoch den Meister vor der Aufführung im Stich ließ, wodurch Händel gezwungen war, die Rolle für einen Altisten umzuschreiben. Es war daher sicher richtig, wenn in der Karlsruher Aufführung diese Partie dem Basse zurückgegeben war, was sich ohne allzu bedeutende Eingriffe in Händel's Linienführung gut ausführen ließ und die beste Wirkung erzielte: die jüdische Partei erhält so durch die beiden auf ihrer Seite befindlichen kraftvollen Gestalten eines Joad und Abner ein natürliches und auch von Händel sicher ursprünglich beabsichtigtes Übergewicht und der für manchen heutigen Hörer peinliche Umstand, einen altsingenden Oberpriester hören zu müssen, ist glücklich beseitigt. Im übrigen kam die Musik mit Ausnahme der Arie der Josabeth (»Frühlingsglanz«) und des Duetts zwischen ihr und Joad im II. Akt strichlos zur Aufführung. Über den überaus großen musikalischen Reichtum des Oratoriums nur wenige Worte. Athalia's Rezitative und Arien gehören zum Interessantesten, was Händel als Dramatiker geleistet hat, so die Arie a-moll, welche eine immer gleichbleibende Baßfigur wie ein düsteres Verhängnis durchwaltet und ihre stürmische Schlußarie, mit welcher Mathan's Verzweiflungsarie auf gleicher Stufe steht. Eine edle Frömmigkeit liegt in den Gesängen der Josabeth, während der stahlgepanzerte Kriegsmann Abner durch die straffen Rhythmen seiner Arien aufs lebendigste gezeichnet ist. Der Chor, der sich mehrfach in dramatischer Weise in die Gesänge der Solisten einmischt, spielt eine entscheidende Rolle; entzückend sind in ihrer frohen Leichtigkeit die Chöre der Baalsdiener, unter den Chören der Israeliten ragen hervor der Schlußchor des II. Aktes mit seinen herben Vorhalten, dem schönen Kontrast zwischen hellen und dunkeln Chorstimmen sowie seiner oft beispiellosen Kühnheit in der Stimmführung und der riesenhaft aufgebaute achtstimmige Doppelchor »Zu Gottes Macht«, der dem Größten aus Händel's Chorlyrik an die Seite zu stellen ist. Dafür aber, daß der Verein sich mit solchem zielbewußten Eifer in den Dienst der großen Kunst Händel's gestellt und durch die Gediegenheit seiner Aufführungen eine richtige Kenntnis der Werke ermöglicht hat, gebührt der wärmste Dank einzig seinem hochbegabten und energischen Leiter, Herrn Hofkirchenmusikdirektor M. Brauer, der durch Gründung seines Bachvereins nach längerer Öde im hiesigen Musikleben für die Musik unserer Großen Interesse erweckt und dadurch vielen die edelsten Genüsse bereitet hat. K. Malsch.

Vorlesungen über Musik an Hochschulen im Sommersemester 1908.

Basel. Dr. Karl Nef: Geschichte des Kirchengesangs, 1 Std.; Übungen im Entziffern alter Notenschriften, 1—2 Std. — Prof. Dr. Wernle: Das evangelische Kirchenlied und die schweizerischen Gesangbücher, 1 Std.

Berlin. O. Prof. Dr. Hermann Kretzschmar: Geschichte der Kirchenmusik,

Digitized by Google

4 Std.; Händel, 1 Std.; Übungen im musikhistorischen Seminar, 2 Std. — Prof. Dr. Max Friedländer: Allgemeine Musikgeschichte, 2 Std.; musikwissenschaftliche Übungen, 2 Std. — Prof. Dr. Oskar Fleischer: Geschichte der mittelalterlichen Musik, 2 Std.; Grundlagen der Ästhetik der Tonkunst, 1 Std.; musikwissenschaftliche Übungen, 1 Std. — Prof. Dr. Johannes Wolf: Geschichte der Kontrapunktik im Mittelalter, 2 Std.; Grundzüge der evangelischen Kirchenmusik, 1 Std.; musikhistorisches Seminar, $1^1/_2$ Std.

Bern. Heß-Ruetschi: Seminar: Evangelische Kirchenmusik.

Bonn. Prof. L. Wolf: Geschichte der Oper, 2 Std.

Breslau. Prof. Dr. Gennrich: Geschichte des evangelischen Gemeindegesangs, 1 Std. — Prof. Dr. E. Bohn: Über J. S. Bach's »Wohltemperiertes Klavier«, 1 Std.

Cöln. (Handelshochschule). Dr. Gerh. Tischer: Richard Wagner-Analyse, 2 Std.

Czernowitz. Lector Hřimaly: Beethoven's Streichquartette und ihre Bedeutung für die Entwicklung der modernen Musik. Richard Wagner und dessen Beziehungen zu Beethoven.

Darmstadt. Prof. Dr. Wilibald Nagel: Chr. Wilibald von Gluck in seiner Reform der Oper; Musikästhetik.

Erlangen. Universitätsmusikdirekt. Prof. Öchsler: Liturgischer Gesang, 1 Std.; das evangelische Kirchenlied in musikalischer Beziehung, 1 Std.; die Theorie der Kirchentonarten.

Freiburg (Schweiz). Wird mitgeteilt.

Freiburg i. Brsg. Universitätsmusikdirektor Hoppe: Allgemeine Vorlesung über ausgewählte Kapitel aus der Musikgeschichte.

Gießen. Universitätsmusikdirektor Trautmann: Johannes Brahms und seine Werke der zweiten Kompositionsmethode, mit Erläuterungen am Klavier, 1 Std.

Halle a. S. Dr. Hermann Abert: Musikwissenschaftliche Propädeutik (für wissenschaftliche Gesanglehrer), $2^1/_2$ Std.; *Collegium musicum*, 2 Std.; Geschichte der protestantischen Kirchenmusik, II. Teil (Passion, Motette, Kantate), 2 Std.

Heidelberg. Prof. Dr. Philipp Wolfrum: Das evangelische Kirchenlied in musikalischer Beziehung (Teil I), 1 Std.

Kiel. Dr. Albert Mayer-Reinach: Geschichte der Oper und des musikalischen Dramas, 2 Std.; Richard Wagner's musikdramatische Werke, 1 Std.; musikwissenschaftliche Übungen, ausgewählte Kapitel aus der Geschichte der Oper.

Königsberg. Universitätsmusikdirektor Brode: Musikgeschichte.

Kopenhagen. Prof. Dr. Angul Hammerich: Richard Wagner und die Neuromantiker; musikgeschichtliches Seminar.

Leipzig. Prof. Dr. Hugo Riemann: Musikalische Formen und Vortragslehre mit Analysen einzelner Werke, 2 Std.; Einführung in die Theorie des Tonsatzes (Harmonie. Kontrapunkt, Kanon), 2 Std.; musikwissenschaftliches Seminar, 2 St.; *Collegium musicum*, 2 Std. — Prof. Dr. Arthur Prüfer: Der Ring des Nibelungen von Rich. Wagner, 2 Std.; das Leben Richard Wagner's und die Bayreuther Bühnenfestspiele im Sommer 1908; Lohengrin und Parsifal, 2 Std.; musikwissenschaftliche Übungen (Lektüre ausgewählter Kapitel von Richard Wagner's Schrift »Oper und Drama«, II. u. III. Teil, $1^1/_2$ Std. — Dr. Arnold Schering: Einführung in die Musikwissenschaft (Umfang, Ziele, Methoden, Quellenkunde, Kritik), 2 Std.; das deutsche Lied des 19. Jahrhunderts im Anschluß an die kritische Lektüre von Richard Wagner's Schrift »Beethoven«, $1^1/_2$ Std.

Marburg. Dr. L. Schiedermair: Richard Wagner (Leben, Werke und Zeit), mit Beispielen am Klavier, 2 Std.; Lektüre E. Th. A. Hoffmann's musikalischer Schriften, 1 Std.; musikhistorische Übungen, 1 Std; *Collegium musicum.*

München. Prof. Dr. Ad. Sandberger: Beethoven's Entwicklung zur Meisterschaft, 1 Std. — Prof. Dr. Theodor Kroyer: Führende Geister der Tonkunst II (17. u. 18. Jahrhundert), 4 Std.; musikwissenschaftliche Übungen: Lektüre Paläograph., Editionstechn. Generalbaßbearbeitungen; Bestimmen von musikalischen Kunstwerken (bes. Stilkritik) 2 Std. — Prof. Dr. Freih. v. d. Pfordten: Mozart, 4 Std.

Münster (i. W.). Domchordirektor Lektor Cortner: Erklärung des Chorals mit

Digitized by Google

Bezug auf die *Editio Vaticana* — praktische Übungen, 1 Std.; über Kirchenmusik — praktische Übungen, 1 Std.; Einführung in die Kirchenmusik — praktische Übungen, 1 Std.

Prag. Prof. Dr. Heinrich Rietsch: J. S. Bach und die ältere Musik für Klavierinstrumente, 2 Std.; Geschichte und Ästhetik der Volksweisen, 1 Std.; musikwissenschaftliche Übungen, $1^1/_2$ Std.

Rostock. Prof. Dr. Albert Thierfelder: Die Hauptformen der absoluten Instrumentalmusik, 1 Std.; liturgische Übungen, 2 Std.

Strafsburg. O. Prof. Dr. Friedrich Spitta: Evangelische Kirchenmusik, 3 Std. — Dr. Friedrich Ludwig: Geschichte der Instrumentalmusik bis 1700, 2 Std.; musikgeschichtliche Übungen, 1 Std.; Übungen im Übertragen alter Notationen, 1 Std. — Dr. F. X. Matthias: Die katholische Kirchenmusik in ihrer historischen Grundlegung und ersten Entwicklung bis Gregor dem Großen, 2 Std.; Übungen in der stilgerechten harmonischen Behandlung des deutschen Kirchenliedes und des gregorianischen Chorals, 1 Std.; Erklärung und Einübung ausgewählter, kirchlicher Vokalkompositionen, 2 Std.

Tübingen. Universitätsmusikdirektor Prof. Dr. Volbach: Die geschichtliche Entwicklung der Oper. I. Entstehung der Oper und ihre Entwicklung bis Richard Wagner, 1 St.; die Kunst des Sprechens, praktische Übungen in Stimmbildung, Vortrag, usw. 4 Std.

Wien. O. Prof. Dr. Guido Adler: Erklären und Bestimmen von Kunstwerken. 2 Std.; Übungen im musikhistorischen Institut, 3 Std. — Prof. Dr. Dietz: Die Ouvertüre vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart, ästhetisch und historisch erläutert, 2 Std. — Dr. R. Wallaschek: Friedrich Nietzsche und seine Bedeutung für die Kunst der Gegenwart, II. Teil (Richard Wagner und Nietzsche), 1 Std.

Vorlesungen über Musik.

Leipzig. Prof. Dr. A. Prüfer in der Leipziger Goethegesellschaft über Richard Wagner (mit Rezitationen mehrerer Gedichte und Lieder); in dem Verein für Volkswohl über Robert Franz (dazu Vortrag von 20 Gesängen).

Starnberg. Dr. Eugen Schmitz in der Liberalen Vereinigung: Richard Wagner und die Politik.

Darmstadt. Ernst von Wolzogen: Das deutsche Volkslied.

Hamburg. Prof. C. Krause im 32. Kursus für Musikliteratur folgende Vorträge (s. Ztsch. S. 192): Das Melodram in Oper, Konzertwerk usw. (vollständiger Vortrag von Benda's »Ariadne auf Naxos«); Oper: moderne Opernarien und -Duette usw.; Verdi und die neueren Italiener; Richard Wagner, Oper und Konzertwerk; Beethoven.

Notizen.

Brahms-Denkmal in Wien. Die Enthüllung des von Prof. Weyr geschaffenen Standbildes soll am 7. Mai (75. Geburtstag) stattfinden.

Bruckner-Manuskripte. Solche sind aus der ersten Schaffensperiode dem städtischen Museum zu Linz von G. Seiberl überwiesen worden. Es handelt sich hauptsächlich um kirchliche Kompositionen, darunter eine vierstimmige Choralmesse (ohne Kyrie und Gloria).

Edvard Grieg's sterbliche Überreste sind, einer letztwilligen Anordnung zufolge, nach einer Grotte bei Bergen geschafft worden. Diese Grotte liegt an einem ziemlich unzugänglichen Punkt eines Fjords, an der Einmündung in die See. Von der Landseite aus ganz unerreichbar, ist der Eintritt in die Grotte nur von der Seeseite aus, nach der die Felswand steil abfällt, mit Schwierigkeit möglich. Eine Marmorplatte verschließt den Zugang zur Grotte.

Eine Gesamtausgabe der Werke Claudio Monteverdi's beabsichtigen eine Anzahl

Digitized by Google

Cremoneser Bürger unter den Auspizien der Stadt und der Beihilfe von Ricordi zu veranstalten. Diese ebenso wichtige wie erfreuliche Mitteilung bringt die *Cronaca Musicale* und fügt noch hinzu, daß ein großer Teil der Werke bereits gesammelt und spartiert sei, daß ferner die Ausgabe den Prinzipien der modernen historischen Kritik gemäß nach dem Muster der deutschen Gesamtausgaben erfolgen solle. Es bleibt einzig zu wünschen, daß das Unternehmen, dem die Musikhistoriker aller Länder freudigstes Interesse schenken werden, auch glücklich durchgeführt wird.

Georg Münzer †. Am 23. April starb nach kurzer, schwerer Krankheit unser Mitglied und Mitarbeiter, Dr. phil. Georg Münzer in Berlin im Alter von 42 Jahren (geb. 4. Sep. 1866 in Breslau). Münzer, ein vielseitiges, reiches Talent, hat sich auf den verschiedensten Gebieten des Musikschriftstellertums bewegt, zugleich ist er auch als Komponist aufgetreten. Zu seinen bekanntesten literarischen Arbeiten gehören sein »Heinrich Marschner« (in den von Reimann herausgegebenen »Berühmte Musiker«), ein Führer durch »Richard Wagner's Ring des Nibelungen« sowie der geistvolle Musikantenroman »Wunibald Teinert«, der zum besten gehört, was auf dem Gebiet des Musikantenromans vorhanden ist. Es mag viel Persönliches in der Lebensbeschreibung des unglücklichen Helden dieser Geschichte mit eingeschlossen sein. Ein wertvolles Werk hat Münzer der Wissenschaft in dem »Singebuch des Adam Puschmann nebst den Originalmelodien des M. Behaim und Hans Sachs« (1906) geschenkt (s. Ztsch. VII, S. 223), das dem Verfasser die wissenschaftliche Achtung aller Fachgenossen verschafft hat.

London. *The new St. James's Hall.* The following London concert-halls and showroom-halls have, among others, disappeared for concert purposes: —— Brinsmead Rooms, Wigmore St.; Collard Rooms, Grosvenor St.; Cramer Rooms, Regent St.: Crosby Hall, City; Exeter Hall, Strand; Hanover Square Rooms; Kirkman Rooms, Soho Square; London Tavern Rooms, City; Neumeyer Rooms, Gt. Russell St.; St. Martin's Hall, Trafalgar Square; St. James's Hall, between Piccadilly and Regent Street; Willis's Rooms, King St., St. James's; Wornum's Rooms, Store Street. Of these, the most important in musical history were Hanover Square Rooms and St. James's Hall (old). For the venerable Hanover Square Rooms, lasting exactly a century, see Grove's Dictionary; first actual concert 1 Feb. 1775, last 19 Dec. 1874; thereafter a club, and now shops and residential flats. For St. James's Hall (old), see the same (also IV, 30, 213); first concert 25 March 1858, last 11 Feb. 1905; held 2000 odd; rased to the ground, and rebuilt with extended site as Piccadilly Hotel. The acoustics of both these Halls were admirable, because there was used the one and only correct principle of an oblong box with parabaloid end at focus of which the music; St. James's Hall (old) was exactly 139 ft. by 60 ft. by 60 ft., height being equal to breadth, and length double of both with parabaloid cove added. Most buildings subsequently put up follow rather spectacular-theatre-plans, with increased heights, gallery on gallery of audience, horse-shoe areas, flat music-ends, and so forth. Acoustics then spoken of as if something to be lit on by chance; but see above as to principle.

Since 1905 there have remained available for hire by public, not including small rooms generally used for other purposes and those in suburbs, only the following: —— Albert Hall, Kensington Gore, a roofed Roman amphitheatre, holding about 11,000 (see complete account at III, 370); Queen's Hall, Langham Place, about 3000 (see for history and policy I, 165, III, 454, 493, IV, 10); Bechstein Hall, Wigmore St., about 500 (described II, 358); Aeolian Hall, Bond Street, about the same; Broadwoods' Rooms, Conduit Street; Salle Erard, Gt. Marlborough Street; —— these last three being smaller. Thus there has been nothing between 3000 and 500.

On the site of an ancient water-reservoir called "Marylebone basin", was in 1764 built by the Duke of Portland "St. Paul's Church". After 142 years this was demolished, and on 20 April 1907 foundation-stone laid by Lord Mayor of present new "St. James's Hall". As pointed out in "Musical Times", Dec. 1906, page 812, Weber died on 5 June 1826 at house of Sir George Smart, 91 Gt. Portland Street, and Mendelssohn lodged at no. 79 in his early visits to London 1829, 1832 and 1833. These both close by, same side of street. Like church, the new Hall is an "island"

Digitized by Google

building, surrounded each side by open street. Principal architect, A. Blomfield Jackson. Manager, H. Cluett Lock. Address, St. James's Hall, Great Portland Street, London. Hall on "first floor". Short oblong, medium-high roof, one gallery, flat music-end. Holds 1200. Tiered orchestra to hold 80 players, or 150 visitors. Organ by Brindley and Foster of Sheffield. Restaurant on basement. Ground floor pianoforte showrooms of Gebr. Niendorf from Berlin. First concert on 25 April 1908. Musical director, H. Lyell Taylor, late principal 2nd violin Queen's Hall orchestra. Nightly promenade-concerts now running.

Pianoforte Quartets. Fr. Niecks of Edinburgh made the following remarks thereon at a recent concert.

The branch of quartets for pianoforte, violin, viola, and violoncello is one of the poorer ones in the department of chamber music. It cannot compare with the far richer branch of trios for pianoforte, violin, and violoncello, and still less can it compare with the immense wealth of string quartets. To be sure, many composers of various rank have written pianoforte quartets; but the great classics, who have so liberally contributed to the string quartet branch, have unfortunately neglected to do as much for the other. Of Haydn not a single pianoforte quartet is in the chamber concert repertoire. Of Beethoven we have four, but one is an arrangement of the Quintet for pianoforte and wind instruments, Op. 16, and the other three are posthumously published works composed at the age of fifteen. In short, the only one of the three great classics who made a weighty contribution to this branch of chamber music is Mozart, to whom we are indebted for two lovely pianoforte quartets, respectively in G minor and E flat major. Of the other great masters of chamber music, Schubert wrote nothing for the instruments in question; Mendelssohn only the three quartets Op. 1, 2, and 3, composed in his boyhood, during the years 1822—1825; and Schumann no more than a single one, but that a very precious work. Of the supreme masters of chamber music Brahms was the most prolific in pianoforte quartets, for he gave to the world as many as three —— Op. 25, in G minor, Op. 26, in A major, and Op. 60, in C minor. Indeed one may say, without much fear of reasonable contradiction, that only three masters —— Mozart, Schumann, and Brahms —— wrote first class pianoforte quartets, work of real genius, works full of living individual power as well as of clever craftmanship, works that not merely are heard of for a day and then forgotten, but that live on and make for immortality.

Who in this generation remembers the pianoforte quartets by E. A. Förster, J. E. Reichardt, F. A. Hoffmeister, Danzi, Dussek, Steibelt, C. M. von Weber, J. B. Cramer, Pleyel, Krommer, Eberl, Prince Louis Ferdinand, Tomaschek, Abbé Vogler, Ferdinand Ries, Böhner, Jadin, Grund, Czerny, Kuhlau, Hummel, Kalkbrenner, F. Schneider, Marschner, N. H. Reber, and others?

If we consider the output of pianoforte quartets in more recent times we find ourselves in a happier situation, as we meet with a not inconsiderable number of highly estimable, praiseworthy, and enjoyable works, although few if any can be said to be of nearly the same rank as the works of Mozart, Schumann, and Brahms. The pianoforte quartets we are most likely to think of first of all are those by Dvorák, Op. 81 and 87, Saint-Saëns, Op. 41, Rubinstein, Op. 66, Raff, Op. 202 (2), and Rheinberger. But notable are also René Boisdeffre, Alex. de Castillon, Fauré, Goetz, Gernsheim (3), Kiel (3), Vincent d'Indy, Mackenzie, Hubert Parry, and Villiers Stanford (2).

Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienener Bücher und Schriften über Musik.

Battke, Max. Elementarlehre der Musik (Rhythmus, Melodie, Harmonie) m. 462 Beispielen zum Diktat 3. Auflage (VI, 26 u. 31 S. m. Fig.) 8°. ℳ 1,—.

— Primavista. Eine Methode, vom Blatt singen zu lernen. 3. Auflage (VIII, 54 und 26 S. m. Fig.) 8°. Berlin-Groß-Lichterfelde, Ch. F. Vieweg '08. ℳ 2,—.

Bauer, M. Historie oder Pamphlet? Ein Vademekum für den Musikschriftsteller Fr. Spiro 8°, 12 S. Frankfurt a. M., C. A. André, 1908.

Es handelt sich um eine etwas ausführlichere Rezension über die in ihrem Kern wirklich verunglückte, überhaupt entgleiste Musikgeschichte von F. Spiro.

Digitized by Google

In der Sammlung: Aus Natur und Geisteswelt.) Der Versuch, Musikgeschichte von einem völlig individualistischen Standpunkt aus zu betrachten, konnte ja sicher einmal unternommen werden, ist ja auch nicht neu, denn ein Mann wie Brendel verteilte seine Zensuren ebenfalls nach »Hassen und Lieben«. In Spiro's kleinem Buch haben denn auch diese oft unqualifizierbaren Bemerkungen am meisten böses Blut gemacht, und dies mit Recht. Um seine Glossen über nicht Sympathisches zu machen, ist die Musik mit ihren jeweiligen ersten Trägern zu gut; das heißt ganz gewöhnliche Tagespolitik auf dem Gebiete der Kunstgeschichte treiben. Über all' dem hat man dann aber das Gute in der kleinen Schrift übersehen und vergessen, daß der Verfasser in manchen Gebieten wirklich etwas Positives zu sagen weiß, sich nicht nur als Fachmann, sondern auch als Spezialist erweist. Vom historischen Standpunkt will das Büchlein ohnedies nicht ernst genommen werden, es handelt sich hier, wie gesagt, um eine starke Entgleisung. Die kleine Broschüre wendet sich in aller Schärfe gegen die ganze Methode dieser Geschichtschreibung, sodaß uns hierin jede Arbeit abgenommen ist.

Beethoven's Briefe, m. Erläuterungen v. Kalischer. 3. Band. Berlin, Schuster & Loeffler.

Catalogo della Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna compilato da Gaetano Gaspari, compiuto e publicato dal Dr. Raffaele Cadolini . . . Volume IV. Bologna . . 1905.

Seit Anfang 1905 liegt der vierte Band dieses Catalogo vor, ohne an dieser Stelle angezeigt worden zu sein: es ist also Zeit, daß ihm einige Zeilen gewidmet werden. Er enthält die Instrumentalmusik, in vier nicht eben glücklich begrenzten systematischen Abteilungen untergebracht, und zeigt die an den drei ersten Bänden mehr oder minder sichtbaren Mängel: die falsche oder doppelte Einreihung von Werken, die eben in der unglücklichen systematischen Einteilung ihren Grund hat; entstellte Wiedergabe der Titel, Widmungen und Vorreden, überflüssige Notizen auf der einen, allzu lakonische Kürze auf der anderen Seite, unnötige Faksimile, sträfliche Unkenntnis fremder Sprachen — in erhöhtem Maße. Herr Dr. Cadolini, jedem Bolognafahrer als zäher Hüter der ihm anvertrauten Schätze und als Typus des absoluten Bibliothekars bekannt, hat Gaspari's Notizen, wie er sie fand, abdrucken lassen; die Bereicherung des musikgeschichtlichen Wissens, die das Vierteljahrhundert seit des verdienten Mannes Tod gezeitigt hat, hat keine Spuren in diesem Band hinterlassen.

Trotzdem: in welcher Form auch der Bestand der Bibliothek uns bekannt wird — er wird es doch wenigstens; und wieder staunt man über den Reichtum an alter (— in der Sammlung der neueren Instrumentalmusik hat leider kein weitsichtiger und planvoller Geist gewaltet), unbekannter Musik; z. B. an Klaviermusik des 16. Jahrhunderts. In gewissen anderen Gruppen wird man freilich enttäuscht. Das Municipio von Bologna kann nun der Wissenschaft keinen größeren Dienst leisten, als durch Veröffentlichung des Katalogs der Textbüchersammlung der Biblothek des Liceo Musicale: die Geschichte der Oper zöge zweifellos daraus den höchsten Nutzen. A. Einstein.

Deutsches Museum von Meisterwerken der Naturwissenschaft u. Technik. Führer durch die Sammlungen. Querf. mit Abbildungen. Leipzig, B. G. Teubner ℳ 1,—.

Es handelt sich um das deutsche Museum in München. Der Führer enthält auf Seite 74—77 die Abteilung »Physikalische Akustik« (Referent: Prof. Dr. H. Ebert) und auf Seite 78—84 »Technische Akustik« (Referent: Prof. Dr. O. Fleischer), die Entwicklung einzelner Instrumente behandelnd.

Dreves, Guido Maria, Die Kirche der Lateiner in ihren Liedern. Kl. 8°, XII, 203 S. in Sammlung Göschen, Leipzig, G. J. Göschen, 1908.

Fiby, Heinr. Fr. Chorliederbuch für die österreichischen Mittelschulen mit einer Einltg. (Gesanglehre). III. Tl. Männerchöre. Im Anh.: Die Gattgn. u. Formen der Musik u. Abriß der Musikgeschichte. 2. Auflage der 2. Hälfte des II. Teiles. (IX, 248 S.) gr. 8°. Wien, A. Hölder, 1908. ℳ 1,80.

Flugschrift, des Dürer-Bundes zur ästhetischen Kultur. gr. 8°. München, G. D. W. Callwey. Liebscher, Arth. Jugendkonzerte. Über den gegenwärtigen Stand der Jugendkonzertfrage in Deutschland. 12 S. 1907. ℳ —,10. Langen, Gust. Regelmäßige Kirchenkonzerte. 7 S. 1908. ℳ —,10.

Hey, Jul. Richard Wagner als Vortragsmeister. Berlin, Schuster & Loeffler.

Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1907. 14. Jahrg. Hrsgb. von R. Schwartz. Lex. 8°, 154 S. Leipzig, C. F. Peters, 1908. ℳ 3,—.

Kloß, E. Wagner-Anekdoten. Aus den besten Quellen geschöpft. 1—3. Tausend

Digitized by Google

kl. 8°. 128 S. Berlin, Schuster & Loeffler 1908. ℳ 1,50.

Kohl, Franz Friedrich. Quellen und Forschungen zur deutschen Volkskunde. Herausgegeben von E. K. Blümml.

I. Band. Heitere Volksgesänge aus Tirol (Tisch- und Gesellschaftslieder). Mit Singweisen im Volke gesammelt und zusammengestellt von F. Kohl. Wien. Verlag Dr. Rud. Ludwig. 1908. 8°. 164 S. ℳ. 6.

Diese neueste Publikation des verdienten Tiroler Volksliedforschers enthält 102 längere Gesänge meist heiteren Inhaltes. Bei 61 sind auch die Singweisen (mit Angabe der Gewährsmänner) mitgeteilt. Die Lieder stammen zum überwiegenden Teile aus dem nordöstlichen Tirol (Unterinntal, Leuten-, Brixnertal), zum Teil auch aus dem Puster- und Iseltal und werden gegenwärtig durchweg mit Gitarren oder Zitherbegleitung gesungen, während man sie um 1807 noch ohne alles Akkompagnement sang. Die harmonische Begleitung ist kurz angegeben; sie bewegt sich zumeist nur in Tonika und Dominante mit seltenen Ausweichungen in die Tonart der Oberdominante. O. Koller.

Kraus figlio, A. Appunti sulla musica dei popoli nordici. Estratto dall' Archivo per l'Antropologia e la Etnologia. Vol. XXXVII, fasc. 1°. 3 tavole illustrative di strumenti della collezione Kraus. 12 pagine di musica. Firenze, Tipografia di Salvadore Landi, 1907.

Der Verfasser sucht in seinen *appunti* zu zeigen, daß unter den nordischen Völkern in musikalischer Beziehung ein Zusammenhang besteht, der sich kundgibt in Form und Charakter der Melodie, sowie in der Verwandtschaft der musikalischen Instrumente. Seiner Meinung nach ist das Stammland Zentralasien, von dem aus eine Wanderung sowohl nach dem Norden Europas als dem nördlichen Amerika stattgefunden hat. Die Darstellung beginnt mit den Indianern Nordamerikas und führt über Sibirien, Rußland, Skandinavien bis nach Schottland und Irland. Die Quellen bilden Reiseberichte, soweit sie musikalische Notizen enthalten. Was die Melodien betrifft, die in reicher Auswahl den Ausführungen beigegeben sind, wäre es interessant, festzustellen, bis zu welchem Grade solche Aufzeichnungen Autentizität beanspruchen können gegenüber der modernen Technik des Studiums exotischer Musik mit Hilfe phonographischer Aufnahmen. In bezug auf die Musikinstrumente wird ein großes Anschauungsmaterial geboten, nach Photographien von Instrumenten aus der reichhaltigen Sammlung des Verfassers, die die eingehende und sachkundige Beschreibung wesentlich unterstützen und Raritäten zeigen, die in manchem großen Spezialmuseum fehlen. E. Buhle.

Laloy, Louis. Rameau. (Collection des Maîtres de la Musique), in-12° de 250 p. Paris, Félix Alcan, 1908. fcs. 3,50.

Jusqu'à ce jour, Rameau n'avait pas été l'objet d'un travail d'ensemble portant à la fois sur l'homme et sur l'œuvre. — Des recherches de détail dues à MM. Pougin, Brenet, Malherbe et Quittard avaient déblayé bien des questions obscures et permis d'incider nombre de problèmes relatifs à la biographie et à l'esthétique du musicien d'*Hippolyte et Aricie*; le terrain se trouvait donc préparé pour l'édification d'un ouvrage synthétique. M. Laloy a été l'excellent architecte de cet ouvrage. Son livre, divisé en trois parties, étudie successivement, la vie, l'esprit et l'œuvre de Rameau, et forme un ensemble homogène où tout se tient, où les faits s'expliquent à la lumière d'une documentation abondante, assujettin à la plus stricte et à la plus pénétrante des critiques. Il était malaisé de résumer en quelques pages la théorie musicale de Rameau; celle-ci, en dépit des éclaircissement que lui apporta d'Alembert, ne laisse pas que de présenter de nombreuses obscurités; il fallait dissiper ces obscurités, mettre en relief les traits saillants digager de la copieuse littérature théorique du musicien de Dijon, les idées directrices de sa doctrine. M. Laloy a accompli ce travail avec une clarté parfaite. Il nous fait voir Rameau hanté par le désir de donner à la science musicale la rectitude et la clarté de la géométrie; il nous le montre aux prises avec le phénomène de l'accord qu'aucun théoricien antérieur n'avait abordé directement et s'affirmant par là, le théoricien nécessaire d'une époque au cours de laquelle la conception harmonique de la musique se substituait peu à peu à l'ancienne conception polyphonique. Aux yeux de Rameau, l'harmonie est la vérité de la musique; c'est par elle que la musique s'affirme une science, et se soumet à la logique. Mais cette harmonie ne le conçoit dans l'esprit de Rameau que comme un moyen d'assurer inébranlablement la tonalité. Il rattache les divers accords les uns aux autres au moyen de sa théorie du renvusement; il ordonne, et simplifié. C'est un esprit éminemment classique. —

Sa musique présente le même caractère; elle a l'expression concise et juste; en quelques traits elle peint, et sa peinture est si exacte qu'on n'en conçoit point d'autre.

M. Laloy analyse fixement cette mu-

Digitized by Google

sique il en souligne le caractère nettement tonal il fait ressortir emploi judicieusement réservé des altérations, la variété et la scruplesse rythmiques. Il montre que Rameau n'a point cherché à réformer l'Opéra-spectacle du XVIIIe siècle, mais bien plutôt à en accentuer l'aspect musical. Aussi, le devons-nous considérer avant tout comme un maître symphoniste, comme une manière de précurseur des grands artistes de la fin du XVIIIe siècle. A mesure qu'il avance en âge il élargit sa manière tend de plus en plus à développer ce que contiennent les airs à formes fixes dont il fait usage. — Sur le terrain strictement dramatique, il suit à peu près la tradition de Lully. Où il innove vraiment, c'est sur le terrain de la Symphonie. Mais, il a débute trop tard et ne peut qu'ébaucher son rêve. Dans toute son œuvre, on retrouve l'auteur des *Pièces de Clavecin*, le peintre ému et subtil de l'idylle fleurie et souviante qui charma son époque, idylle où bien souvent passe une mélancolie poignante. Ecrit dans une langue souple, harmonieuse et précise, l'ouvrage de M. Laloy est un monument digne du grand musicien qu'il célèbre. — Il coïncide fort heureusement avec le renouveau de faveur et d'admiration dont bénéficient actuellement les compositions de Rameau, et se termine par une bibliographie tant ancienne que moderne, et par le catalogue complèt des œuvres de l'auteur du *Traite de l'Harmonie*.

L. de la Laurencie.

Leichtentritt, Hugo. Geschichte der Motette. Band II der von H. Kretzschmar hrsgb. »Kleinen Handbücher der Musikgeschichte«. 8°, 453 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1908. ℳ 8,—.

Rychnovsky, Ernst. Tiefland. Musikdrama v. Eugen d'Albert. 24 S. '08. Opernführer Nr. 77 d. Schlesinger'schen Musik-Bibliothek. Berlin, Schlesinger, (1908) ℳ —,50.

Rolland, Romain. Musiciens d'aujourd'hui. 8°, 278 S. Paris, Hachette et Cie., 1908. frs. 3,50.

Starke, Herm. Physikalische Musiklehre. Eine Einführg. in das Wesen und die Bildung der Töne in der Instrumentalmusik und im Gesang. VIII, 232 S. mit Abbildungen. 8°. Leipzig, Quelle & Meyer 1908. ℳ 3,80.

Strauß, M. Inhalt und Ausdrucksmittel der Musik. Eine musikästhet. Skizze. kl. 8°. 48 S. Berlin-Groß-Lichterfelde, Ch. F. Vieweg 1908. ℳ —,75.

Thuren, Hjalmar. Folkesangen paa Færøerne (The Folksang in the Færœ islands — with a summary in German). F. F. Publications northern series Nr. 2. 8°, 337 S. Kopenhagen, A. F. Hast & Sons, 1908.

Trümpelmann, Max. Das Choralmelodienbuch der Prov. Sachsen. Eine musikkrit. Studie. 8°, 23 S. Mühlhausen i/Th., Hey 1908. ℳ —,75.

Urgiss, Jul. Wegweiser für den Opernbesuch. Die wichtigsten Repertoiropern, ihr Inhalt, ihre Entstehg. u. Geschichte und die Biographien ihrer Komponisten. 1—5. Tausend. III. 183 S. mit eingedr. Bildniss. 8°. Berlin, Verl. »Die Sprechmaschine« 1908. ℳ 1,—.

Wagenmann, Ernst v. Possart e. Stimmbildner? Berlin-Steglitz, Verlag »Kraft und Schönheit«. ℳ 1,—.

Richard Wagner und Minna Wagner (Briefe Wagner's an seine erste Gattin). 2 Bände. 8°, 323 u. 319 S. Berlin und Leipzig, Schuster & Löffler, 1908. ℳ 8,—.

Dankenswerte Briefpublikationen wichtigster Art mehren sich neuerdings und füllen allmählich große Lücken in der Wagnerliteratur aus. Den »Bayreuther Briefen«, die im gleichen Verlag erschienen und das Wirken des Meisters gerade nach der organisatorischen Seite hin scharf beleuchteten, reiht sich die vorliegende Sammlung an, die vorwiegend persönlichen Charakter trägt und somit zwar wenig zur Erkenntnis der Kunst Wagner's, unendlich viel aber zur Charakteristik des Mannes selbst beiträgt. Und da nun einmal der Künstler nicht vom Menschen zu trennen ist, so sind sie zur Kenntnis der Gesamterscheinung des großen Dramatikers unentbehrlich. Das Verhältnis des Meisters zu seiner ersten, etwas bürgerlich-kleinmütigen Frau spiegelt sich hier zum ersten Male frei von allem entstellenden Klatsch, rein wieder, allerdings nur einseitig in der Art, wie Wagner es sah. Aber die schöne Herzenswärme, die alle Briefe an die scheinbar oft maßlos erregte Gattin durchströmt, läßt die Sympathien des teilnehmenden Lesers fast durchweg auf seiten des oft so schwergeprüften Künstlers weilen. Schwere Bedenken müssen jedoch namentlich an dieser Stelle gegen die Art der Herausgabe vorgebracht werden, die, soweit der Verlag in Frage kommt, durchaus lobenswert erscheint, von seiten der nicht genannten Redaktion der Ausgabe aber, doch etwas gar merkwürdig gehandhabt wurde. Der Prospekt nannte das »Haus Wahnfried« (also die Familie Wagner) als Veranstalter der Ausgabe, während die Ausgabe selbst weder einen Herausgeber nennt,

Digitized by Google

noch ein über die Prinzipien der Herausgabe orientierendes Vorwort, erläuternde Anmerkungen und Register enthält. Das sind Mängel, die die Benutzung der Sammlung zum Zwecke biographischer Forschung außerordentlich erschweren und selbst der populären Verbreitung im Wege stehen, da doch wohl kaum weitere Kreise so eingehend mit Wagner's Schicksalen und persönlichen Beziehungen vertraut sind, daß kurze Erläuterungen entbehrlich sein könnten. Der Briefwechsel bricht auch (ganz ähnlich wie der in gleicher Weise edierte Briefwechsel Wagner's mit Liszt) merkwürdig früh ab und zwar gerade zu der Zeit, da eine andere Frau im Leben Wagner's eine bedeutsame Rolle zu spielen begann. Wenn nun gerade jene noch lebende Frau der gegenwärtigen Publikation nicht ferne zu stehen scheint, so drängen sich Vermutungen auf, die wohl besser durch offene Klarlegung gleich unterdrückt worden wären. Gerade wenn man die feine Grenzlinie zwischen dem, was sich gemäß seinem durchaus intimen Charakter der Preisgabe vor der Öffentlichkeit entzieht, und dem, worauf bei großen Männern die Welt ein Anrecht hat, gewahrt wissen will, muß man in solchen Fällen der Offenheit das Wort reden, denn schweigendes Ausweichen könnte da genau den der beabsichtigten Wirkung entgegengesetzten Erfolg haben. Edgar Istel.

Werdegang u. Erlebnisse eines Orchester-Musikers, von ihm selbst erzählt. 8°. 75 S. Leipzig, C. F. Kahnt Nachf. 1908. ℳ 1,—.

Wolzogen, Hans v. Neue Wagneriana. Berlin, Schuster & Loeffler.

Besprechung von Musikalien.

Sinfonien der pfalzbayerischen Schule (Mannheimer Sinfoniker) II, I. Herausgegeben von Hugo Riemann. Denkmäler deutscher Tonkunst. Zweite Folge: Denkmäler der Tonkunst in Bayern. Siebenter Jahrgang, Band II. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1906.

Die Besprechung dieses Bandes soll zugleich ein Nachtrag sein zu dem von mir herausgegebenen Band der »Denkmäler der Tonkunst in Österreich«, XV. Jahrgang, Zweiter Teil (Wiener Instrumentalmusik im 18. Jahrhundert I). Erst nachdem dieser Band abgeschlossen war, erschien der zweite Mannheimer Band, so daß ich ihn nicht mehr bei meiner Arbeit berücksichtigen konnte.

Was über das Verhältnis der Mannheimer zu den Wiener Klassikern und Vorklassikern in dem erwähnten österreichischen Denkmälerband gesagt wurde, brauche ich hier wohl nicht zu wiederholen. Es sollen jetzt vor allem nur mehrere Details, die H. Riemann im zweiten Mannheimer Band näher bespricht, angeführt und deren tatsächliche Unrichtigkeiten an Hand von Beispielen bewiesen werden. — Das Anschwellen des Orchesters vom *p* bis zum *f*, *ff* ist, wie schon in dem österreichischen Band hervorgehoben, nicht nur bei den Mannheimern zu finden, sondern auch bei den Wiener Vorklassikern. Auch sogenannte »Walzen«, allmählich höher rückende Figuren, kommen bei diesen vor, z. B. bei Wagenseil (Denkm. S. 31, Syst. 3), Monn (S. 82), hier zufällig ohne Crescendo, in den meisten Fällen aber sicher mit Crescendo-Bedeutung. *Rinforzandi* mit Umschlagen ins *p* sind auch keine Mannheimer Spezialität; derartige dynamische Witze zeigt z. B. die *Es*-dur-Sinfoni von Monn (S. 89, Syst. 2 usw.), das *C*-dur-Divertimento von Starzer (S. 98, Larghetto) und die Partita von Schlöger (S. 89). Raketenartiges Aufsteigen von Themen ist den Wienern ebenso eigen wie den Mannheimern, z. B. bei Wagenseil (S. 25), Monn (S. 46), Schlöger (S. 90) und Starzer (S. 94).

Von diesen hier kurz angeführten »Manieren« geht H. Riemann nun zu den »Idiotismen« über, Eigentümlichkeiten, die, wie er behauptet, nur den Mannheimern zukommen und später von den Klassikern übernommen und abgestreift wurden. Auch von diesen Idiotismen sind fast alle ebenso bei den Wiener Vorklassikern charakteristisch: die Verzierung eines Tones durch Bewegung bis zur Terz und wieder zurück (Mannheimer »Bebung«) bei Monn (S. 70, Syst. 2 usw.); der Mordent bei Monn (S. 41, besonders bei demselben S. 75, auch S. 78, bei Starzer (S. 114); das Abbiegen von Themen bei Monn (S. 70, Syst. 2), bei Schlöger (S. 88, Syst. 4, S. 91 unten), bei Starzer (S. 94); aus einem Geigentremolo einzelne herausspringende Melodietöne bei Monn (S. 37, 39, 47, 49); Malenmotive bei Monn (S. 38, 64, 65) und Schlöger (S. 86). Am bestimmendsten für den Ausdruck sind die sogenannten »Mannheimer Seufzer«, die einem aber auch bei den Wienern auf Schritt und Tritt begegnen, z. B. bei Wagenseil (S. 26, 30, 34, Monn (S. 38, 41, 46, 47, 48, 51, 56, 58, 64, 65, 67, 73, 77, 78, 80, 83), bei Schlöger (S. 86, 88, 89, 90), bei Starzer (S. 94 usw.). Diese wenigen Beispiele mögen genügen.

Digitized by Google

um im Prinzip zu beweisen, daß alle diese Manieren und Idiotismen keineswegs als Eigentümlichkeit der Mannheimer zu gelten haben, vielmehr dem damaligen Zeitgeist eigen waren, abgesehen davon, daß die Wiener Klassiker gewiß eher von ihren in Wien wirkenden Vorgängern beeinflußt waren als von den nach Mannheim eingewanderten deutsch-tschechischen Musikern. Im übrigen sei auch hierin auf den österreichischen Denkmälerband verwiesen. Es ist hier zu wenig Raum, um im Detail über die von H. Riemann veröffentlichten Stücke zu sprechen; einige zeichnen sich durch viel Schwung und nicht uninteressante Stellen aus, andere hingegen kommen über eine grenzenlose Öde nicht hinweg. Die Wiener Vorklassiker sprühen auch nicht immer von Erfindung, aber derartige trostlose Stellen wie z. B. in Filtz' Sinf. périodique auf S. 112 u. 113 kommen doch wohl bei ihnen nicht vor. Karl Horwitz.

Obgleich nicht ganz einverstanden mit der Ansicht des Referenten, ließen wir das Referat erscheinen. Bei der Besprechung des österreichischen Bandes soll näher auf diese Fragen eingegangen werden. D. R.

Wiener Klavier- und Orgelwerke aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts: Alessandro Poglietti, Ferdinand Tob. Richter, G. Reutter d. Ä. Bearbeitet von Hugo Botstiber. Denkmäler der Tonkunst in Österreich. XIII. Jahrg., zweiter Teil. Wien, Artaria & Co. 1906.

Von den drei hier dargebotenen Wiener Meistern ist Poglietti zweifellos der eigenartigste; durch musikalische Erfindung, Gestaltung der Form und äußere Spieltechnik überragt er G. Reutter sen. und vor allem F. T. Richter ganz beträchtlich. Mit Fug und Recht räumt ihm Botstiber deshalb den größten Raum seiner »Bearbeitung« (richtiger Neuausgabe) ein. Ich hätte es allerdings mit Freuden begrüßt, wenn er darin noch weiter gegangen wäre. Acht Platten hier mehr und bei Reutter weniger würden den Band vor einem bedauerlichen Mißgriff bewahrt haben. Denn das Capriccio S. 74, angeblich von Reutter, ist das bekannte Stück Nik. Ad. Strunck's, »Capriccio sopra: Ich dank' dir schon durch deinen Sohn«. Ganz gleichartig gebaut ist die Canzone auf S. 82, eine Bearbeitung des Chorals »Christ ist erstanden«, die mit Reutter sicher nichts zu tun hat und vielleicht ein anonymes Werk desselben Strunck ist. — Im Vorwort trägt Botstiber sorgsam das nicht sehr reiche biographische Material über die drei Meister zusammen. Bei Poglietti berichtigt er u. a. eine irrtümliche Datierung meinerseits, da ihm ein Autograph der Wiener Bibliothek zugänglich war, das den Reichsdeutschen grundsätzlich versagt ist; von G. Reutter jun. stellt er das Geburtsdatum richtig, getauft 6. April 1708 (nicht 1707). Die musikgeschichtliche Würdigung der Werke bietet nichts bemerkenswert Neues. Dem Versuch, wenn er auch noch so schwierig ist, unter den vielen Reutterhandschriften Vater und Sohn von einander zu sondern, geht er lieber aus dem Wege. Das ist eine Aufgabe, die unbedingt von Wien aus zuerst unternommen werden muß. Erst wenn dies geschehen, kann von anderwärts das sonstige Material geprüft werden. Poglietti's Beteiligung an den Kompositionsregeln, die Reincken als geistiger Nachfolger Sweelinck's aufgezeichnet hat, ist längst bekannt; vgl. die *Bouwsteenen* der holländischen *Vereeniging*. Übersehen ist das interessante Verhältnis Händel's zu dem Nachtigallenschlag Poglietti's und zu dem Capriccio Reutter-Strunck's (»Israel«: »Er führt sie hinaus mit Silber und Gold«). — Textkritisch gehört die Ausgabe zu den besseren Arbeiten der Wiener Gesellschaft, wenn auch Editionsmängel nicht ganz vermieden sind und in den Versetzungszeichen, Bögen, Stimmführungen gelegentlich noch korrekter hätte verfahren werden können. Seltsam berührt die Verlegenheit des Herausgebers gegenüber den vor die Akkorde S. 22 gesetzten ≋ Zeichen. Sie sind doch offenbar keine Verzierungen, sondern einfach eine Schreibabkürzung. Sie bedeuten, daß die Akkorde in dem Rhythmus angeschlagen werden sollen. Über die merkwürdig dissonanten Griffe zur Nachahmung des Hahnengeschreies, die als Appoggiaturen aufzufassen sind, wäre m. E. unter Hinweis auf Heinichen ein Wort am Platze gewesen.

Max Seiffert.

Buchhändler-Kataloge.

Leo S. Olschki, Librairie ancienne. Florenz. Lunzarno Acciali, 4. Catalog LXVI. Musique. Enthält eine große Anzahl musikalischer Druckwerke (weltlich und geistlich) besonders aus dem 16. bis 17. Jahrhundert. Fast durchgehends handelt es sich um wertvolle Werke; die Zahl beträgt 529.

K. W. Hiersemann, Leipzig, Königsstr. 3. Katalog 352. Musik und Theater. Musik-

Digitized by Google

manuskripte; geistliches und weltliches Lied; Werke zur Theorie und Praxis der Musik; Theatergeschichte. Originaltonwerke von Beethoven und Wagner. 270 Nummern, darunter manches Wertvolle.

C. G. Börner, Leipzig, Nürnbergerstr. 44. Autographenauktion am 8. bis 9. Mai. Wiener Privatsammlung. Manuskripte von Bach, Beethoven, Brahms, Chopin, Haydn, Mendelssohn, Mozart, Scarlatti, Schubert, Schumann, Paganini, Wagner u. a. Katalog ℳ 2,—.

B. G. Teubner, Leipzig. Illustrierter Katalog 1908.

Zeitschriftenschau[1]).

Zusammengestellt von Carl Ettler.

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift IX, Heft 1, S. 47 u. Heft 2, S. 91.

Neue Zeitschriften.

GdM Il giornale dei musicisti. Rivista di storia e di critica musicale. Milano.

KM Die Kirchenmusik. Zugleich Mitteilungen des Diözesan-Cäcilienvereins Paderborn. Paderborn, Junfermann'sche Buchhandlung.

Anonym. Festa de la benedicció y inauguració del Palau de la Música Catalana, RMC 5, 50. — Pauline Lucca, NMR 7, 77. — Intimes von Eduard Kremser. (Von einem Mitgliede des »Wiener Männergesangvereins«), SH 48, 14. — Nuovi sistemi fondamentali nella tecnica del pianoforte: conferenza di Bruno Mugellini, GdM 1, 16. — Komponist Josef Stritzko †, NMP 17, 3. — Thomas Henry Collinson, MT 49, 782. — Soll der Parsifal für die Opernbühne frei werden? Der Bühnenbote, Chemnitz und Wien, 9, 9. — Ein Opernplan Hugo Wolf's mit ungedruckten Briefen, Wiener Zeitschrift für Musik, 1, 2/3. — Herzog Karl und die Musikgeschichte, Schwäb. Merkur, Stuttgart, 2. Jan. 1908. — Erinnerungen Wiener Künstler an Richard Wagner (Amalie Friedrich-Materna, Hermann Winkelmann), Neue Freie Presse, Wien, 13. Febr. 1908. — Richard Wagner in Würzburg, Würzburger Lokal-Anzeiger, 13. Febr. 1908. — Der junge Richard Wagner, Österreichische Land-Zeitung, Krems, 29. Febr. 08. — Richard Wagner's Tod. Reminiszenzen, Neues Wiener Journal, Wien, 9. Febr. 1908. — Vies parallèles des grands musiciens contemporains II. Monsieur Massenet, CMu 11, 5. — Venticinque anni dopo la morte di Riccardo Wagner, Corriere della Sera, Mailand, 13. Febr. 1908. — Wagner's Todestag, Hamburger Correspondent, 13. Febr. 1908. — Le 25. anniversaire de Richard Wagner (1883—1908), CMu 11, 5. — Wagner's Werk und wir. Eine Rundfrage, BW 10, 10/11. — Wagner. Son influence. Après 25 ans de tombeau l'opinion des musiciens français, L'Eclair, Paris, 19. Febr. 1908.

Adrian, P. Die Berner Liedertafel, SMZ 48, 14.

Aldrich, Rich. »Pelleas et Melisande«, NMR 7, 77.

Allihn, Max. Wie bläst die Orgelpfeife an? ZfI 28, 18.

Altmann, W. Richard Wagner's Briefe an seine Frau Minna, Sonntagsbeilage der National-Zeitung, Berlin, 1908, Nr. 12.

— Die Notwendigkeit einer Stiftung zur Ermöglichung der Drucklegung umfangreicher Kompositionen. Eine Anregung. Mk 7, 14.

— Der Komponist Edgar Stillman-Kelley, AMZ 35, 13.

Andro, L. Pauline Lucca †, NMZ 29, 12.

Angeli, A. d'. G. Rossini, la sua scuola, la sua opera, CM 12, 3.

Arnaux, A. Le Goût de la musique chez Stendahl, SIM. 4, 4.

B-r., J. Richard Wagner's letzte Tage. Fremdenblatt, Wien, 13. Febr. 1908.

Bagger, Edw. Ein Meister der Tonkunst (Rich. Wagner), Salzburger Tageblatt, 13. Febr. 1908. Obersteirische Volkszeitung, Leoben, 12. Febr. 08.

Bartels-Hettstedt, A. Herrn von Loën's Theaterleitung, Deutschland, Weimar, 22. Jan. 08.

Bartmuß, Rich. Die erbauliche Kraft der Bach'schen Musik, Beweis des Glaubens im Geistesleben der Gegenwart, Gütersloh, 44, 2.

Batka, Rich. Volksliederpolitik am grünen Tisch, KW 21, 14.

— Richard Wagner und Minna, AMZ 35, 14.

Battara, Ant. Gabriele d'Annunzio e Riccardo Wagner, Il Mondo Artistico, Mailand, 1908, Nr. 11.

Baudin, G. Une atteinte aux droits des compositions, SIM. 4, 4.

1) Für diese Rubrik bestimmte Zusendungen sind direkt an die Adresse des Bearbeiters der Zeitschriftenschau: Herrn Carl Ettler, Leipzig, Floßplatz 26 zu richten.

Digitized by Google

Baumstark, A. Jerusalem und die römische Liturgie der Karwoche, KM 9, 4.
Beaulieu, H. v. Der »große Prozeß« in Rich. Wagner's Dichtung, Hannoverscher Courier, 12. Febr. 1908.
Bekker, P. Richard Wagner's Tod. Erinnerungen und Ausblicke, Breslauer Morgen-Zeitung, 13. Febr. 08.
— Richard Wagner's Tod, Hannoverscher Courier, 12. Febr. 1908. Hamburger Nachrichten, 19. Jan. 1908.
Bernoulli, E. Zu Runge's Textausgaben mittelalterlicher Monodien, SIMG 9, 3.
Bernoulli, K. A. Nietzsche und Cosima Wagner, Die Zeit, Wien, 21. Jan. 08.
Bertini, P. L'anniversario della morte di Wagner, NM 13, 146/147.
Bienenfeld, Elsa. Richard Wagner, Neues Wiener Journal, Wien, 13. Febr. 08.
Blenk. Pastoral Letter of Archbishop Blenk on Church Music, Church Music, Philadelphia, 3, 3f.
Blumenthal, Herm. Vom Kasseler Hoftheater, Hessenland, Kassel, 22, 6.
Boehn, M. v. Das Konzert Giorgione's im Palazzo Pitti, Daheim, Leipzig, 44, 25.
Bonvin, L. Kirchenmusikalisches aus den Vereinigten Staaten Nordamerikas, MS 41, 4.
Bornstein, Paul. Friedrich Hebbel und Robert Schumann, Hannoverscher Courier, 18. März 1908.
Bothe, E. Richard Wagner. Ein Gedenkblatt, Budapester Tagebl., 11. Febr. 1908.
Bothe, Ed. Richard Wagner, Hannoverscher Anzeiger, 13. Febr. 1908.
Bottazzi, L. M. La musica di Wagner in Italia, Il Pungolo, Napoli, 14. 2. 08.
Boutarel, A. Raoul Laparra: «La Habanera». (Besprechung der Uraufff. in Paris am 26. Febr.), NMZ 29, 13.
Bouyer, R. Autres problèmes soulevés par l'évolution de l'orchestre, M 74, 10.
— Orchestre et littérature, M 74, 12.
— Petites notes sans portée: Orchestre et littérature; échange de bons procédés, M 74, 13.
— L'appréhension de la décadence ou la superstition du progrès, M 74, 15.
Br., J, Les Jumeaux de Bergame, opéra-comique de Jacques-Dalcroze. (Bespr. der Erstauff. au théâtre royal de la Monnaie), GM 54, 14.
Bremme, Wilh. Jacob Balde's Ehrenpreis, »christlich corrigiert« von M. Joh. Ulrich Erhard, KM 9, 4.
Brendel, Gust. Der Humor Rich. Wagner's. Ein Erinnerungsblatt, Tages-Anzeiger, Zürich, 13. Febr. 08.
Brenet, Michel. Alexandre Ritter d'après un livre récent, CMu 11, 6.
Browne, J. A. Orchestras past and present, MMR 38, 448.
Büchel, Herm. »Unter musikalischer Leitung«. Aus den Erinnerungen eines Theater-Kapellmeisters, Frankfurter Zeitung, 16. Febr. 1908.
Busching, P. Zu Richard Wagner's Todestag, Allg. Zeitung, München, 10. Febr. 1908.
Busoni, F. Die »Affäre« in der Meisterschule, Wiener Zeitschrift für Musik 1, 5.
Buttler, W. v. Spohr's Geige, DMZ 39, 11.
Calvocoressi, M.-D. Esquisse d'une esthétique de la musique à programme, SIMG 9, 3.
— Musique et musicologie anglaises, SIM, 4, 3f.
Canudo, R. Littérateurs symphonistes. (V. Saint-Point et Cl. Farrère), SIM, 4, 3.
Checcacci, G. F. Musica dell' Hindustan, RMI 15, 1f.
Chop, M. Der sechste Band der Briefe Hans v. Bülow's. NMMZ 15, 11f.
— Richard Wagner's Briefe an Minna Wagner, NMMZ 15, 13.
Cole, Rossetter G. Musical degrees in American colleges, Et 26, 2.
Collett, H. La musique Espagnole moderne. SIM, 4, 3.
Cuchetti, Gino. Gli ultimi giorni di Riccardo Wagner, La Tribuna, Rom, 14. Febr. 1908.
Dagnino, E. Se nuove composizioni del maestro Perosi, SC 9, 8.
Delage, E. La musique à Berlin, SIM 4, 4.
De la Tour, G. J. La mise en scène d'Hippolyte et Aricie, SIM, 4. 3.
Dibble, Horace P. Obscurity of tone causes flatness of pitch, Et 26, 2.
Dodge, Janet. Ornamentation as indicated by signs in Lute Tablature, SIMG 9, 3.
Droste, Carlos. Die vier neuaufgefundenen Ouvertüren Richard Wagner's, BW 10, 10/11.
Dubitzky, Franz. Verbotene Opern, BW 10, 10/11.
— Dirigenten-Honorare, DMZ 39, 16f.
— Die Kritik — und wie unsere Tonmeister über sie dachten, DMZ 39, 14f.
E., F. G. Clara Novello (Contessa Gigliucci), MT 49, 782.
— Edinburgh Choral Union, Jubilee, MT 49, 782.
Eccarius-Sieber, A. Wie lernt man Wagner kennen? General-Anzeiger für Düsseldorf, 13. Febr. 1908.
— Alte, köstliche Quartette für die Pflege der Kunst in Haus und Salon, NMZ 29, 13.
Eckhardt, P. Richard Wagner im Spiegel seiner Zeit, Zur guten Stunde, Berlin, 1908, Nr. 5.

Digitized by Google

Bestang, L. Wagner à Paris, Le Courrier du Soir, Anvers, 17. Febr. 08.
Ehlers, P. Die Münchner Ausstellung und der Musikerverband, Mk 7, 14.
Einstein, Alfred. Italienische Musiker am Hofe der Neuburger Wittelsbacher. 1614—1716, SIMG 9, 3.
Erckmann, Fr. Frühlings-Lieder und -Tänze, MWB 39. 15 f.
Erich, Jul. Franz Liszt in Rom, BW 10, 10/11.
Ettler, Carl. Einiges über die Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht, Deutsche Sängerwarte, Trier, 3, 8.
Fiege, Rud. Vorläufer der Wiener Klassiker, AMZ 35, 16.
Finck, Henry T. What the musical world needs most, Et 26, 2.
Fischer, Cyriak. Richard Wagner und die Deutschen 25 Jahre nach seinem Tode, Berliner Neueste Nachrichten, 13. Febr. 1908. Ostsee-Zeitung, Stettin, 11. Febr. 1908.
Frans. Twee voordrachten over Muziek (Enschedé: Oude Amsterdamsche Klaviermuziek, Milligen: Het Protestantsch Kerkgezang), Cae 65, 3.
Franz, K. Richard Wagner, Frankfurter Intelligenzblatt, Frankfurt a. M., 13. Febr. 1908.
Friedrichs, Elisabeth. Der erste Musikunterricht in Form von Kinderchören, BfHK 12, 7.
Frimmel, Th. von. Zu Beethoven Studien und Skizzen, MWB. 39, 13 ff.
Galli, A. Post nubila... Helios! CM 12, 3.
Geisler, H. Dirigenten gegen Musiker, OMZ 16, 12.
Gibert, Ma. de. L'orgue de l'»Orfeó Catalá«, RMC 5, 50.
Göhler, Georg. Richard Strauß, der Bekenner und der Schriftsteller, Breslauer Morgen-Zeitung, 21. Febr. 1908.
— Missa solemnis und Neunte Symphonie, KW 21, 14.
Golther, Wolfg. Richard Wagner's Entwürfe, BW 10, 10/11.
— Wagner-Schriften, Das literarische Echo, Berlin, 10, 12.
Goth, Ernst, Am Grabe Josef Haydn's, Pester Lloyd, Budapest, 6. März 08.
Gräflinger, Franz. Was schulden wir noch Richard Wagner? Linzer Tagespost, 11. Febr. 1908.
Greilsamer, L. L'hygiène du violon. SIM 4, 4.
Grücker, E. Volksgesang am Wasgau, Daheim, Leipzig, 44, 26.
Grunsky, K. Zum Gedächtnis Richard Wagner's, Schwäb. Merkur, Stuttgart, 11. Febr. 1908.
Guerrini, P. L'uso degli strumenti di legno nella settimana santa, SC 9, 9.
H., K. Wagner und Nietzsche, Neue Badische Landeszeitung, Mannheim, 9. Febr. 1908.
Haass, C. Johann Baptist Cramer. Z. seinem 50. Todestage, KL 31, 8.
Hagemann, Franz v. Zu Richard Wagner's 25. Todestage. Österreichische Familien- und Moden-Zeitung, Wien, 1908. Nr. 22.
Hähn, R. Der Fall Buths, AMZ 35, 14.
Hambourg, Mark. Music and language. Et 26, 2.
Hausegger, S. v., u. Genossen. Kaimorchester, Ausstellung München 1908 und der Deutsche Musiker-Verband. Eine Klarlegung, RMZ 9, 13. MWB 39, 13. Mk 7, 14. S 66, 13. AMZ 35, 13.
Hausegger, S. v. Der Allgemeine Deutsche Musikerverband auf Irrwegen, MWB 39, 14.
Hawkins, W. W. So-called »natural« piano technic, Et 26, 2.
Helm, Mathilde. Frau Materna's Wagner-Erinnerungen, Deutsches Volksblatt, Wien, 13. Febr. 1908.
Henderson, W. J. Mme. Tetrazzini's Art. NMR 7, 77.
— More comment on Wagner singing, ibid.
Hering, G. Die Beurteilung von Geigen. ZfI 28, 20.
Hertel. Alte Liedweisen im heutigen Gesang, CEK 22, 4.
Hervey, A. Joachim Raff. A neglected master, MMR 38, 446.
Hohenthal. Die Reihenfolge der Gesangbuchslieder, MSfG 13, 4.
Holsbock, A. Zum 25. Todestage Richard Wagner's, Der Tag, Berlin, 13. Febr. 08.
Holzmann, M. Das Parzenlied v. Goethe-Brahms. Zeitung f. Lit., Kunst u. Wissenschaft, Beilage des Hamburger Corresp. 1908, Nr. 6.
Honold, E. Sigrid Arnoldson, NMZ 29, 13.
Istel, E. Weingartner's »Golgatha« in München, AMZ 35, 15.
Jachimecki, Zd. Die neuesten Richtungen und Strömungen in der heutigen polnischen Musik, Ateneum polskie, Januar-Heft 1908.
— Aus unserer musikalischen Flur, Nas Kraj, Nr. 5, 6, 7, 12, 13.
— Gustav Mahler, Przegląd, 9. April 1908.
— Beethoven in seiner Korrespondenz, Separatabdruck a. d. Zeitschrift Przegląd polski, April 1908.
Judson, A. L. The danger of hurry in american musical work, 26, 2.
K. Aus Wagner's letzten Tagen, General-Anzeiger für Düsseldorf, 13. Febr. 08.
Kadisch, M. Pauline Lucca †, Mk 7, 14.
Kalischer, A. Chr. Beethoven's Briefe an Bernard, Mk 7, 13.

Digitized by Google

Karpath, Ludw. Richard Wagner's kulturelle Bedeutung, General-Anzeiger für Düsseldorf, 13. Febr. 1908. Germania, Berlin, 13. Febr. 08. Breslauer Zeitung, 13. Febr. 08.

Karrig, O. Aus der Vergangenheit der Musik in Mecklenburg, Hamburger Nachrichten, 19. Jan. 1908.

Katt, Fr. Etienne Nicolas Méhul und seine Zeit, Leipziger Tageblatt, 5. Febr. 1908.

— Brandenburgische Hofkapellisten unter Friedrich I. und Friedrich II., DMZ 39, 16.

Keim, Fr. Richard Wagner, Wiener Leben, Wien, 1. März 08.

Keußler, Gerh. v. Entstehung und Vorgeschichte der Oper. Vortrag, Deutsche Arbeit, Prag, 7, 6.

— Der Palestrinastil. Eine geschichtlich-ästhetische Studie, Wiener Zeitschrift für Musik, 1, 2/3 ff.

Kiensl, W. Vom Schreibtisch und aus dem Atelier. Allerlei vom »Evangelimann«, Velhagen und Klasing's Monatshefte. Bielefeld, 22, 8.

Klampfl, Ed. Wie Richard Wagner vor 50 Jahren rezensiert wurde, Die Zeit im Bild, Berlin, 1908, Nr. 7.

Klatte, Wilh. Noch einmal vom »Niedergang der Gesangskunst«, Berliner Lokal-Anzeiger, 5. Jan. 08.

Kleefeld, Wilh. Richard Wagner u. die Karikatur, BW 10, 10/11.

Kleindienst, H. Richard Wagner. Eine Rückschau, Pressburger Tagblatt, 13. Febr. 1908.

Kloss, E. Richard Wagner und die Fürsten, BW 10, 10/11.

— Richard Wagner und seine erste Gattin Minna, BfHK 12, 7.

Kocsirz, A. Le Trésor d'Orphée d'Antoine Francisque, ZIMG 9, 7.

Kohut, A. Erinnerungen an Rich. Wagner, Vossische Zeitung, Berlin, 13. Febr. 1908.

— Maria Felicita Malibran, NMZ 29, 12.

Kraemer, Aug. Eine scheinbare Stimmerkrankung, Sti 2, 7.

Krause, E. Ferdinand Thieriot. Zu seinem 70. Geburtstag, KL 31, 7.

— Zu Ferdinand Thieriot's 70. Geburtstag (7. April), MWB 39, 15.

Kreuschner, Rud. K. Intimes v. Deutschlands größtem Tondichter, Badische Landeszeitung, Unterhaltungsbeilage, Karlsruhe, 10. Febr. 08.

Kühn, M. Seele und Musik, Der alte Glaube, Leipzig, 9, 25.

Kühn, O. Die erste deutsche Grieg-Biographie: Edv. Grieg von Henry T. Finck. Deutsch von A. Laser, NMZ 29, 13.

— Im Namen der Kunst! Ein Wort zur sozialen Bewegung im Musikerstande, NMZ 29, 13.

Larabee, L. M. The aim of the musician, Et 26, 2.

Lassus, L. Augé de. G. Pfeiffer et son œuvre, RM 8, 7.

La Torre, F. Degli effetti patologici della musica, RMI 15, 1.

Leitsmann, A. Studien zu Beethoven's Briefen. Ein Beitrag zur Kritik ihres neuesten Herausgebers, Deutsche Rundschau, Berlin, 34, 7.

Lewinsky, Joseph. Musikalische Scherze alter Meister, Berliner Morgenpost, 9. Jan. 1908.

— Vom Singen. Allerlei Methoden. Aus der Schule geplaudert, NMZ 29, 13.

Löbmann, H. Zur Pflege der Mehrstimmigkeit in der Volksschule, MSS 2, 12.

Louis, R. Max Schillings, Die Musik-Mappe, Leipzig, 4, 6.

Lüpke, G. v. Hausmusik aus Bach's Kantaten, KW 21, 13.

Lusstig, J. C. Das Musikdrama, Germania, Berlin, 10. März 08. Rhein.-Westf. Zeitg., Essen, 29. Febr. 08.

Maggio, Sac. G. Modo pratico d'introdurre il canto liturgico delle »pari fisse« della messa, dei salmi e degli inni nel popolo, SC 9, 8f.

Manzetti, L. A Criticism, Church Music, Philadelphia, 3, 3.

Markoe, F. Notes and Comments on the Progress of Reform, Church Music, Philadelphia, 3, 3.

Marsop, P. Die beiden Barbiere, Beilage der Allg. Zeitung, München, 4. Jan. 08.

— Verdi und das Publikum, Allg. Zeitg., München, 14. Jan. 1908.

— Arturo Toscanini, Mk 7, 14.

Martin, K. Richard Wagner, Breslauer General-Anzeiger, 12. Febr. 1908.

Marx, Pepo. Der Plagiator Fritz Hahn, MWB 39, 13.

Mason, Gr. A neglected contribution to harmonic theory Piutti's »Parenthesis Chords«, NMR 7, 77.

Mauclair, Cam. La voix maudite, CMu 11, 6.

Meijer, Jan de. Acoustiek en Bouwkunst, WvM 15, 11f.

Melbers, O. Rich. Wagner und das moderne Leben, Gablonzer Zeitung, 14. Febr. 1908.

Mennicke, C. Offener Brief an Herrn Rudolf Cahn-Speyer, MWB 39, 14.

Merkel, P. Minna Wagner, Leipziger Neueste Nachrichten, 26. März 1908.

Moeglich, Alfr. Aus dem Werdegang eines Geigerkönigs. Zur Erinnerung an August Wilhelmj, Frankfurter Zeitung, Frankf. a. M. 1. Febr. 1908.

Digitized by Google

Mojsisovics, R. v. Die Entwicklung des Tanzes, Die Musik-Mappe, Leipzig, 4, 4 f.
— Erich Wolf Degner. Zu seinem 50. Geburtstage, MWB 39, 15.
— Ein Autographenschatz, MWB 39, 16.
Molteni, G. La donna nella vita di R. Wagner, Corriere d'Italia, Rom, 5. März 1908.
Monici, A. Proposta di modificazioni nell' insegnamento del piano, RMI 15, 1.
Moragas, V. de. El Palau de la Música Catalana, RMC 5, 50.
Morold, Max. Zum Gedächtnis Richard Wagner's, Österreichische Rundschau, Wien, 15. Febr. 1908.
Mugellini, B. Nuovi sistemi fondamentali nella tecnica del pianista, RMI 15, 1.
Müller, Herm. Neues vom vatikanischen Gradualbuch. KM 9, 4.
Naaff, Ant. Aug. Deutsche Volkslieder in kunstwissenschaftlicher Würdigung, L 31, 11 f.
— Musikalische Zukunftskritik, L 31, 12.
Nef, K. Vom Phonograph, SMZ 48, 11.
— Das Liederbuch des eidgenössischen Sängervereins, SMZ 48, 12.
— Elemente der Musikästhetik, SMZ 48, 13.
Newmarch, R. Stassow as musical critic, MMR 38, 446.
Niecks, Fr. The sons of J. S. Bach, J. C. Friedrich and W. Friedemann Bach, MMR 38, 446 f.
Niemack, J. Herzschlag und Rhythmus. Ein Versuch, dem Verständnis v. Beethoven's Werken durch das Studium seiner Ohren- und Herzkrankheit näher zu kommen, Mk 7. 13.
Niemann, W. Robert Franz und Arnold Freiherr Senfft von Pilsach. Ein Briefwechsel, herausg. v. W. Golther, S 66, 13.
Noatzsch, Rich. Rhythmische Atemübungen, MSS 2, 12.
Nolthenius, H. Diepenbrock's Hymne aan Rembrandt, WvM 15, 14.
Nordau, Max. Der Revolutionär Gluck, Neue Freie Presse, Wien, 8. Jan. 1908.
Oddone, Elisabetta. Musicisti scomparsi: Joseph Joachim, NM 13, 146/147.
Peet, Edith R. What is music? Et 26. 2.
Petrucci, G. L'origine dei »Maëstri Cantori«, La Nuova Antologia, Rom, 16. Febr. 1908.
Petschnig, E. W. Hieckel †, NMP 17, 3.
Pfeilschmidt, H. Richard Wagner's letzte Fahrt, Der Bühnenbote, Chemnitz und Wien, 9. 8.
Philipp, Rud. Max Reger. HKT 12, 7.
— Zu Rich. Wagner's 25. Todestage, General-Anzeiger für Hamburg-Altona, Hamburg, 14. Febr. 1908.
Pizzetti, J. »Ariane et Barbebleue«, RMI 15, 1.
Prelinger, Fr. Richard Wagner's Briefe an Minna Wagner, S 66, 16.
Prod'homme, J. G. L'héritage de Sacchini. RMI 15, 1.
Püringer, Aug. Aus der Werkstatt des Genies. (Von 2 Kompositionsfehlern des Nibelungenschöpfers), Wiener Zeitschrift für Musik 1, 2/3 f.
Quittard, H. La Habanera de M. R. Lappara et Ghislaine de M. Marcel Bertrand (à l'Opéra-Comique), RM 8, 6.
— La première comédie française en musique, SIM 4, 4.
Radiciotti, G. Dante e Rossini, CM 12. 3.
Reifner, V. Max Reger: Op. 100. Variationen und Fuge über ein lustiges Thema von Joh. Ad. Hiller. Erläuterung, NMZ 29, 13 f.
Rendall, E. D. Towards the reform of musical notation, MMR 38, 448.
Rhode, Al. Sunday-School Hymn Books and Others, Church Music, Philadelphia, 3, 3.
Riemann, Hugo. »Stamitz oder — Monn?« BfHK 12, 7.
— Beethoven und die Mannheimer, Mk 7, 13 f.
Rudder, M. de. Les fêtes et les chants de la révolution française par Julien Tiersot, GM 54, 14 f.
Rychnovsky, E. Zwei Beethoven-Briefe. NMMZ 15, 13.
S., J. S. Hugo Wolf (by E. Newman). MMR 38, 446.
Sachs, Curt. Über eine bosnische Doppelflöte, SIMG 9, 3.
Sauerwein, J. L'idée mystique dans Wagner. Aurore, Paris, 4. März 1908.
Sch., O. T. Der Niedergang der Gesangskunst, Berliner Lokal-Anzeiger, 5. März 1908.
Schaik, J. A. S. v. Monseigneur M. J. A. Lans, Cae 65, 3.
Schaub, H. F. Kaimorchester, Ausstellung München 1908 und Allg. D. Musikerverband (Berichtigung), MWB 39, 15.
Schaukal, Rich. Von der Größe Richard Wagner's, BW 10, 10/11.
Scheffler, Karl. Bühnenreform, Festspielhaus, Unterhaltungstheater, BW 10. 10/11.
Schering, A. Zum Thema: Händel's Entlehnungen, ZIMG 9, 7.
Scheumann, A. R. Major Einbeck, der Organisator der Militär-Kirchenchöre unter Friedrich Wilhelm III. und des Kgl. Hof- und Domchores zu Berlin. DMMZ 30, 14.
— Die sächsischen Männergesangsfeste zu Dresden 1842 und 1843, SH 48, 11.
Schiffler, H. Wie mache ich einen Chor »konzertreif?« SH 48, 13.
Schlegel, A. Eduard Kremser. Zu seinem 70. Geburtstage am 10. April, SH 48, 14.

Digitized by Google

Schmid, Andr. Die Leichengesänge in Vergangenheit und Gegenwart, MS 41, 4.
Schmidt, L. Karfreitagsmusik, Berliner Tageblatt, 1908, Nr. 198.
Schmitz, O. A. Die Überschätzung der Musik, Berliner Tageblatt, 12. Febr. 08.
Schölermann, Wilh. Vom neuen Hoftheater in Weimar, Westermann's Monatshefte, Braunschweig, 52, 7.
Schröter, Oscar. Zur 25. Wiederkehr des Todestages von Rich. Wagner, Neues Tagblatt, Stuttgart, 12. Febr. 1908.
Schütz, A. Das Tempo. Auch eine musikalische »Zeit«frage, NMZ 29, 12.
Schwers, P. Josef Sucher †, AMZ 35, 15.
Segnitz, E. Richard Wagner und Venedig, Leipziger Tageblatt, 13. Febr. 1908.
Senn, K. Parsifal, Richard Wagner's Schwanengesang, Innsbrucker Nachrichten, 13. Febr. 1908.
Siegel, Georg. Richard Wagner's erste Liebe, Berliner Neueste Nachrichten, 13. Febr. 1908. Reichenberger Zeitung, 9. Febr. 1908.
Smend, J. Cäcilianische Pflege der Musikwissenschaft, MSfG 13, 4.
Somigli, C. Giulio Stockhausen e la scuola del canto artistico, RMI 15, 1f.
Spiro, Fr. Musik und Frühling in Rom, S 66, 14.
Spanuth, A. Ein englischer Tonkünstler-Verein, S 66, 13.
— Zum Problem des Opernrepertoires, S 66, 14.
— Die Kunst des Biographen, S 66, 15.
— Richard Strauß und Amerika, S 66, 16.
Spitta, Fr. Zur Aufführung der Passionen von Heinrich Schütz, CEK 22, 4.
Sternfeld, R. und **Seidl**, A. Noch einmal Schumann-Wagner, MWB 39, 16.
Stieglitz, O. Edvard Grieg's Beziehungen zur Volkskunst und Dichtung seines Landes, KL 31, 8f.
Stolzing, Josef. Richard Wagner und Wien, Deutsches Volksblatt, Wien, 11. Febr. 1908.
Storer, H. J. The story of Schubert's unfinished symphony, Et 26, 2.
Ströbel, P. Eine Erinnerung an Richard Wagner, Schwäb. Merkur, Stuttgart, 19. Febr. 1908.
Stumpf, K. Von exotischer Musik. Aus dem Berliner Phonogrammarchiv, Elbinger Zeitung, 20. Febr. 1908.
Tebaldini, G. L'anima musicale di Venezia RMI 15, 1.
Tenéo, M. Un romantique sous Louis-Philippe, SIM 4, 4.
Thomas, W. Der Kritikteufel, RMZ 9, 12f.
Thormälius, G. Heitere Züge aus Franz Schubert's Leben, Daheim, Leipzig, 44, 23.
Tischer, G. Sozialpolitik und Kunst, RMZ 9, 11.
Torrefranca, F. Lettera da Monaco, RMI 15, 1.
Tortori, Alfr. Poesia e musica nei preludii wagneriani, Avanti, Rom, 9. März 1908.
Tucholsky, Berta. Erinnerungen an Johannes Brahms, Pester Lloyd, Budapest, 4/5. März 1908.
Voelcker, C. Das Theodor Thomas-Orchester in Chicago, AMZ 35, 15.
Vogt, K. Neue Bühnenkunst, AMZ 35, 15.
Volkmann, H. Beethoven als Epigrammatiker, Mk 7, 13.
W., A. J. Richard Wagner und das Hofoperntheater, Fremdenblatt, Wien, 13. Febr. 1908.
Wädenschwiler. Classical and modern polyphony in Europe, Church Music, Philadelphia, 3, 3.
Wallaschek, Rich. Zum Andenken Rich. Wagner's, Die Zeit, Wien, 13. Febr. 08.
Weeber, Em. Ein Wagnerabend bei Makart, Die Zeit, Wien, 13. Febr. 1908.
Weigl, Br. Eine Studie zur Geschichte der finnischen Musik, NMZ 29, 12.
Weingartner, F. Nuit de Walpurgis musicale, MM 20, 6.
Williams, C. F. Abdy. Present-day Accompaniment of Ancient Greek Melodies, ZIMG 9, 7.
Wilfferodt, F. Schatten- und Lichtseiten unseres Konzertlebens, AMZ 35, 14.
Ziegler, P. Wo bleibt das »Kinderbuch« von Ludwig Erk? MSS 2, 12.
Zimmermann, Peter. Richard Wagner im Lichte der Kritik seiner Zeitgenossen, Maiser Wochenblatt, Meran-Mais (Tirol), 15. Febr. 1908.
Zschorlich, P. Vom musikalischen Hören, Die Hilfe, Berlin, 25. Januar 1908.
— Vom musikalischen Denken, ibidem, 2. Febr. 1908.

Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft".

Ortsgruppen.

Leipzig.

Am 16. März sprach Herr Dr. Alfred Heuß über Friedrich Wilhelm Zachow aus Anlaß der Neuausgabe der Werke dieses Meisters in den Denkmälern deutscher

Digitized by Google

Tonkunst von Max Seiffert. Der Vortragende sprach zunächst sein Bedauern darüber aus, daß der Ausgabe kein ausführliches Vorwort beigegeben sei und der Anschein erweckt werde, als verdankten die Werke lediglich Zachow's Lehrerschaft von Händel ihre Herausgabe. Da aber die direkte Beeinflussung den aufgedeckten Motivverwertungen nach nur gering sein könne, sei man um so mehr auf eine rein künstlerische Prüfung der Werke angewiesen, die bis dahin noch nicht erfolgt sei. Der Ausgangspunkt hierzu müsse notwendigerweise Chrysander sein, der in seiner Schätzung Zachow's das künstlerische Moment in erster Linie ins Treffen führte.

Chrysander kannte von den zwölf Kantaten Zachow's nur sieben, von denen er zwei für unecht erklärte. Zu der einen dieser Kantaten, der vierten in der Neuausgabe, habe leider Chrysander nicht die geringste Stellung finden können. Chrysander verurteile den Text und behaupte, Zachow hätte nur auf opernhafte Gegensätze gesehen und im übrigen gedankenlos gearbeitet. Der Referent bewies durch eine eingehende Analyse dieses Werkes, daß hier ein Mißverstehen Chr.'s vorliegt. Die betreffende Kantate, eine Pfingstkantate, sei zwar keine Kirchenkantate im eigentlichen Sinne, vielmehr eine solche, an der man sehen kann, wie die kirchliche Kantate von der Oper völlig durchsetzt war. Wie dramatisch und im schärfsten Sinne folgerichtig das Werk angelegt ist, zeigte der Vortragende u. a. an der Verwendung eines Ritornells, das immer wiederkehrend, das Symbol für den zufriedenen David darstellt[1]). Bei der Durchnahme der übrigen Kantaten machte der Vortragende auf das Wesentliche und Eigenartige jeder einzelnen Kantate aufmerksam. So zeigte er an verschiedenen Stellen, wie stark merkwürdigerweise das Mendelssohn'sche Element in den Werken Zachow's zu spüren ist. Den Einfluß des Concerto grosso bewies er an der siebenten Kantate, aus der man ebenfalls ersehen könne, wie sehr Zachow mit den Italienern bekannt war. Bezeichnete der Referent die vierte Kantate als die dramatische Meisterkantate, so will er die achte etwa als die lyrische angesehen wissen. Zum Schluß seines anregenden Vortrages faßte Herr Dr. Heuß sein Urteil dahingehend zusammen, daß Händel von Zachow sehr viel lernen konnte. Zachow sei ein Mann mit freien Ansichten, der seine Schüler jedenfalls angehalten habe, immer Neues zu finden. Es sei nicht unmöglich, daß Zachow, da er selbst so starke italienische Einflüsse aufweise, Händel zu den Italienern, und wohl sicher zur Oper überhaupt, hingedrängt habe; der Beruf Händel's als Opernkomponist sei entschieden durch derart dramatische Kantaten wie die vierte verbreitet worden. Die praktische, teilweise kursorische Wiedergabe der vierten Kantate und einer Arie (Sei mein Herz nicht so betrübet) der sechsten Kantate, durch die Damen Frl. Käte Laux (Violine), Frl. His (Gesang) und den Herren G. Borchers (Gesang) und Dr. Heuß (Cembalo), verlieh den mit großem Beifall aufgenommenen Ausführungen des Vortragenden eine größere Anschaulichkeit. Unser Dank sei allen an dieser Stelle nochmals ausgesprochen.

Zu einem interessanten Abend gestaltete sich die Sitzung am 7. April, die letzte in dieser Saison. Zum ersten Male gelangten hier die beiden Chöre »*Ecce quomodo moritur justus*« und »*Exultate justi in Domino*« aus dem ersten Teile der »*Centuria*« (1607) des pommerschen Meisters Philippus Dulichius zur Aufführung. Herr Prof. Dr. Rud. Schwartz hatte sich bereits in einem Vortrage im vorigen Jahre über die Bedeutung der Kompositionen dieses Stettiner Meisters ausführlich verbreitet, und gleichsam als Ergänzung dieses Vortrages brachte er mit einem Chor, der sich eigens zum Zwecke dieser Aufführung aus Mitgliedern unserer Ortsgruppe gebildet hatte, obengenannte Chöre zu Gehör. Hatte Herr Prof. Schwartz Dulichius als Stimmungskünstler bezeichnet, so zeigten gerade diese beiden Chöre, wie recht er damit hatte. *Ecce quomodo moritur*, zum Tode des Herzogs Bogislaw XIII. von Pommern geschrieben, ist eine Totenklage von ergreifender Wirkung, während das *Exultate* einen Jubelhymnus von ausgelassener Freude darstellt, zudem sich der Wechselchor *Misericordia domini* — das Ganze ist ein Doppelchor — wundervoll abhebt. Die Aufführung zeigte, daß Dulichius seine Wiedererweckung im vollsten Maße verdient.

---

1) Über den ganzen Band und besonders diese überaus charakteristische Kantate soll noch ein Referat erscheinen, was wegen Raummangel aber noch nicht geschehen kann. A. Heuß.

Digitized by Google

Im zweiten Teile des Abends sprach ferner Herr Prof. Schwartz über die Geschichte des Taktschlagens. Von der Schrift Agostino Pisa's »*Breve dictiaraxione della battuta musicale*« ausgehend, zeigte der Vortragende an der Hand weiterer Werke von Mersenne, L. Lenna, Quirsfeld, Loulié, Corette, Jean Rousseau, Mattheson und Leopold Mozart, wie sich vom 16. bis 18. Jahrhundert allmählich das Taktschlagen entwickelte. Bemerkenswert ist, daß man um 1600 den dreiteiligen Takt als zweiteiligen schlug und der Dirigent als solcher eine sehr untergeordnete Rolle spielte, die einem lebenden Metronom sehr ähnelte. Redner hob hervor, daß es deshalb verkehrt sei, bei der Wiedergabe von Kompositionen dieser Zeit moderne accelerandi und ritardandi anzubringen. Da der Vortrag im Jahrbuch 1907 der Musikbibliothek Peters erscheint, genügen diese kurzen Angaben. Herr Prof. Prüfer dankte als Vorsitzender der Ortsgruppe den Vortragenden für den genußreichen Abend und machte auf das neuerschienene Bach-Jahrbuch aufmerksam. C. Ettler.

Wien.

Am 3. Dezember 1907 fand das 2. größere historische Konzert der Ortsgruppe im großen Musikvereinssaal statt, welches die Realisierung eines gewissermaßen offiziellen Programmpunktes bedeutete: Die Aufführung von Werken österreichischer Kaiser aus dem Hause Habsburg innerhalb des erweiterten Rahmens und unter der Devise einer Aufführung von Kompositionen altösterreichischer Tonsetzer.

Das hauptsächlich auf dem grundlegenden Materiale der österreichischen Denkmälerpublikationen aufgebaute Programm, an dessen künstlerischer Ausführung sich der Wiener a capella-Chor, und das Orchester des Konzertvereins unter der Leitung von Prof. Eugen Thomas, dann die Fräulein Wera Schapira (Klavikord), Adele Umling (Sopran), die Herren Rudolf Dittrich (Orgel), Konzertmeister S. Picksteiner und A. Grohmann (Geige), K. Doktor (Viola) und Paul Grümmer (V.-Cello) beteiligten, war dieses: Carolus Luython »*Fuga suavissima*« für Orgel, Alessandro Poglietti: Variationen und Ferd. Tobias Richter: Toccata und Capriccio für Klavikord. Jacobus Gallus: »*Laetentur coeli*« (sechsstimmige Motette a capella), Kaiser Ferdinand III.: Madrigal »*Chi volge ne la mente*« (mit Klavierbegleitung), Joh. Heinrich Schmeltzer: Arie favorite (Ballet-Suite) für Streichorchester und Klavikord. Kaiser Leopold I.: »*Rendimi il cor*«, Kaiser Josef I.: »*Si cor mio confida*«, Arien für Sopran mit Begleitung von Klavikord, Geigen, Viola und V.-Cello. Kaiser Leopold I.: »*Lectio secunda*« (Trauerkantate auf den Tod seiner zweiten Gemahlin Claudia Felicitas) für Soli, Chor, Orchester und Orgel. Georg Reutter d. Ä.: Capriccio und Georg Muffat: Passacaglia für Orgel. Zu bemerken wäre, daß die neu aufgestellte Orgel in diesem Konzert eigentlich ihre erste öffentliche Probe bestand. Das vom Hoffabrikanten Bösendorfer freundlich zur Verfügung gestellte Klavikord hingegen ist eine besonders klangkräftig konstruierte Imitation in Flügelform und mit moderner Tastenmechanik (bundfrei).

Am 25. Februar l. J., Vortrag von Dr. Oskar Kappelmacher über: »Brahms und Wagner, zwei Schulen«. Der Vortragende faßt die Hauptmomente seiner Ausführungen nachstehend zusammen: Von der Parteien Gunst und Haß verwirrt schwankt das Charakterbild von Brahms und Wagner, der beiden letzten größten Musiker des 19. Jahrhunderts, die unserer zwiespältigen Zeit als die gleich verehrten Vertreter zweier heterogenen Schulen gelten, der konservativen und modernen. Selten ist private Lässigkeit allgemeinem Vorurteil so entgegengekommen, wie in der Beurteilung dieser beiden wunderbaren Männer. Den größten Unverstand legte die konservative Partei an den Tag, als sie Joh. Brahms in ihren Kreis zog. Es ist ja schon lächerlich gewesen, Robert Schumann, einen derart bewußten Revolutionär, diesen Typus eines Schwärmers und Träumers, einer rückständigen Kaste einzureihen. Noch kindischer aber war es, Brahms deshalb als Konservativen zu brandmarken, weil Schumann für ihn mit Enthusiasmus eintrat, um ihn in die Literatur einzuführen. Der genaue Beobachter kann aber bemerken, daß Wagner in allgemein künstlerischer Beziehung dem Romantiker Schumann viel näher steht als Brahms. Dieser hat eigent-

Digitized by Google

lich nichts weiter übernommen als die bekannte Vorliebe für synkopierte Rhythmen im weiten Bereiche kompositorisch-technischer Mittel sehr wenig. Wagner hingegen hatte an Schumann einen Zeitgenossen, den ähnliche Fragen beschäftigten wie ihn selbst und der dieselben auf ähnliche Art zu lösen suchte. Besonders wenn man an das charakteristischeste Merkmal des Worttondramatikers denkt, an die Verschmelzung von Poesie und Musik, so wird man wohl die Geistesverwandtschaft Schumann's mit Wagner nicht bestreiten können. So sieht man, daß die Wurzel beider Schulen im romantischen Musiker Schumann aufzusuchen ist.

Daß gerade Brahms und Wagner für die beiden Schulen tonangebend wurden, ist ein Beweis ihrer individuellen Größe. Viel deutlicher kommt ein Gegensatz zweier einander widersprechenden Richtungen zum Bewußtsein, wenn man den Opernstil Wagner's und Verdi's, die Sinfonien von Brahms im Vergleiche zu Bruckner zu beurteilen sucht. Aber gerade hier erkennt man, daß nur Brahms und Wagner Antagonisten sind. Denn sowohl der Sinfoniker Bruckner als die veristische Opernschule Italiens hat sich bedingungslos der Wagner'schen Technik unterworfen. Der individuellen Erscheinung Wagner's konnte in der Tat nur eine eigenartige Persönlichkeit wie Brahms gegenübergestellt werden. Es ist aber unbillig, seine Selbständigkeit mit dem Hinweise auf »epigonenhaftes Zusammenfassen aller Formen und Ausdrucksmittel der letzten Jahrhunderte« beeinträchtigen zu wollen. Nicht ob man programmatische oder absolute Musik schreibt, nicht ob man auf dem Gebiete der Oper reformierend eingreift oder das fruchtbare Feld der Sonate beackert, sondern wie man Musik macht, das allein kann entscheidend sein, ob man rückschrittlich oder modern ist. Gerade jener unserer Modernen, der das antitonale Prinzip bis zur Spitze treibt, Max Reger, nimmt bei Brahms seinen Ausgang. In der falschen Beurteilung von Brahms aber wurde die eine Schule rückständig in einer unrichtigen, nur fanatischen Bewunderung Wagner's, ohne dessen eigentlichen Wert fassen zu können, die andere bizarr und karrikaturenhaft. Die beiden Schulen zeigen heute in ihrer Nichtigkeit, die sich vergeblich durch bewundernde Nachahmung zu behaupten sucht, in deutlichem Lichte die Schäden des Parteiwesens in der Kunst.

Am 4. März l. J., Vortrag des Herrn Hans Krenn über: Die letzte Konsequenz in der Tonschrift und Musiktheorie« (mit Vorführungen auf dem Klavier und Harmonium). Da Herr Krenn sich mit der Absicht trägt, seine Ideen über ein von ihm erdachtes neues System der Tonschrift zu veröffentlichen, wird hier vorläufig von einem näheren Referate abgesehen. **Adolf Kocsirz.**

Gesucht

zu kaufen wird ein Exemplar des »Kirchenmusikalischen Jahrbuchs« (Haberl) vom Jahr 1882. Antworten mögen an die Sektion Paris, 6 Chaussée d'Antin gerichtet werden.

Neue Mitglieder.

Direktor **J. H. Block**, Berlin-Grunewald, Wallotstraße 8.
Arnold Dolmetsch, Adresse: Herren Chickering & Cie., Boston (Etats-Unis).
Adolf Stübing, Komponist, Rostock i. M., Patriotischer Weg 18.
George A. Walter, Konzertsänger, Berlin-Wilmersdorf, Tübingerstraße 2.

Änderungen der Mitglieder-Liste.

Georges Baudin, Paris, jetzt: 27 quai Saint-Michel.
P. Champion, Paris, jetzt: 4 rue Michelet.
Mselle. **Leblanc-Barbedienne**, Paris, jetzt: 94 bis Boulevard Péreire.
Dr. **Ludwig Scheibler**, Bonn, jetzt: Brückenstraße 12.
Max Schneider, Berlin, jetzt: W. 35, Schöneberger Ufer 31 III.

Ausgegeben Anfang Mai 1908.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Gautzsch b. Leipzig, Ötzscherstr. 100 N.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36/38.

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT

Heft 9. **Neunter Jahrgang.** **1908.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 ℳ. Anzeigen 25 ₰ für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen 15 ℳ.

Esquisse d'une Philosophie de l'Histoire Musicale de la Grèce.

Les légendes dont les Grecs se sont complus à entourer l'origine de leur culture forment un nœud si embrouillé qu'on est tentés, cent fois, de le trancher sans autre . . .

Avec un peu de patience, cependant, on finit par trouver deux fils conducteurs qui, si on les tient bien, aident à débrouiller un peu tout l'écheveau: le premier de ces deux fils nous ramène vers l'Asie, l'autre en Egypte par la Crête. — La culture grecque, en effet, est le produit d'un dualisme de tendances qui se contredisent, le résultat de deux cultures superposées sous l'influence desquelles la musique et la civilisation Helléniques se sont développées: la culture asiatique et la culture égyptienne. — Cette vieille rivalité de l'Asie sémitique et de l'Egypte, sur terrain grec, nous donne, peut-être, la clef de l'histoire politique et artistique de l'Hellade. Cette histoire d'ailleurs est-elle autre chose qu'un long récit de la rivalité ionienne et dorienne, les premiers influencés par l'Asie les seconds par l'Egypte; de la lutte pour l'Hégémonie entre la Sparte dorienne et l'Athènes ionienne? —

Musicalement les tendances des deux races concurrentes sont caractérisées, chacune, par l'emploi prédominant d'un instrument différent: l'aulos d'un côté, la lyre de l'autre.

Au premier abord il nous semble étrange, à nous modernes, qu'un instrument doive exclure l'autre. Mais les Grecs avaient bien compris l'Ethos, le caractère différent de l'aulos, et de la lyre.

L'Aulos est passionnel, orgiaque; il parle aux sens; c'est l'élément subjectif, féminin: l'élément Dionysiaque. — La lyre est austère, hiératique, elle parle plus à l'intelligence qu'aux sens; c'est l'élément objectif, mâle: l'élément apollinien. —

Dualisme des dieux, donc: Bacchus-Dionysos et Apollon; des instruments musicaux: l'aulos, la lyre; des tonalités: asiatiques — Lydienne et Phrygienne — et Dorienne; dualisme des tendances enfin, qui produira des formes musicales différentes: à Sparte le chant choral accompagné de danses, à Athènes le drame Dionysiaque. Et c'est ainsi que se développera la musique grecque tantôt sous une influence prédominante, tantôt sous l'autre.

Digitized by Google

Dans l'intérêt de l'unité nationale, Delphes tentera bien de rapprocher Apollon de Dionysos [1]: l'aulos sera admis dans le culte d'Apollon et aux jeux Olympiques [2]; mais la rivalité et la lutte cachée ou ouverte n'en dureront pas moins. —

Lors donc qu'Apollon, le représentant de la culture Egyptienne, fit son apparition en Grèce, il refoula, à l'aide des Doriens, la culture asiatique et sous le régime théaucratique du sacerdoce de l'Apollon Delphique commença une période nouvelle de culture. — Ce ne fut pas sans luttes certainement: car la culture asiatique, reçue d'abord avec méfiance par les Pelasges, s'était dans la suite, établie fortement à Argos pendant la période Mycénienne et les corporations d'aulètes phrygiens — représentés dans la tradition par Olympos et l'enharmonique pentatonique — y régnaient en maîtres. —

La seconde période musicale de l'Hellade — la Katastasis Dorienne — a Sparte pour centre.

Dans l'idéal de Gouvernement dorien inspiré par la théaucratie conservatrice de Delphes, les Arts sont en harmonie avec l'esprit de la législation. Les Arts sont politiques. Ils constituent le type artistique de l'Etat. L'Architecture, la statuaire, la Poésie, la Musique et la danse sont, dans leur merveilleux unité, une force éducatrice au service de l'Etat. La loi de Sparte ne tolère que ce qui rentre dans la formule officielle de sa législation, de son idéal de Gouvernement. Le caprice individuel sera naturellement banni: la personnalité condamnée: la communauté seule, existe: la coopération Cette coopération de chacun dans l'ensemble — le Temple dorien en est le plus beau symbole et la plus haute manifestation — trouvera, musicalement son expression dans le chant en chœur accompagné de danses: le παιᾶν, les γυμνοπαίδια, les πυρρίχια, les υπορχηματική.

Les Doriens, peu doués, d'ailleurs, pour les arts, sont bien forcés de se servir d'artistes étrangers: leurs musiciens viennent de Crête, d'Attique, des îles de l'Archipel; Terpandre était originaire de Lesbos, Alkman de Sardes. Tisias (Stesichoros) de Sicile, Tyrtée d'Attique, etc. Mais le législateur est là qui veille; l'enseignement et la pratique musicale de ces étrangers ne s'écarteront par le l'Idéal dorien: la loi en règle l'exercice.

Cependant la culture dorienne — nationale en tant que soumise à l'Apollon de Delphes — n'avait pas supplanté la culture ionienne: les tendances de chacune des deux races se partageaient l'Hellade. Une culture ne pouvait supprimer l'autre. Delphes, comme nous l'avons vu déjà, tenta de les rapprocher: elles ne se fondirent jamais. —

Le cosmopolitisme éolo-ionien devait, forcément, développer les Arts dans une tout autre direction que le Dorisme conservateur. L'idéal dorien de la coopération qui rejette l'élément individuel base son art sur l'objectivité; l'idéal éolo-ionien qui, au contraire, recherche l'individualité, crée un art subjectif. Les formes poetico-musicales en usage à Sparte renferment, bien sûr, à l'état latent les germes de subjectivité que développeront les éolo-ioniens — et il ne pouvait guères en être autrement puisque ses poètes-musiciens sont des étrangers — mais la loi sévère de Lacédemone empêchait ces germes de se développer: ils étaient morts-nés. Or c'est tout justement cet élément subjectif et passionnel que les lyriques et méliques éolo-ioniens — Archilochos, Alkaios, Sappho, Anakreon, etc. — développeront, et, comme

1) Orphée. 2) Après la guerre sacrée.

Digitized by Google

chez eux c'est la personnalité qui prédomine, leur art sera monodique. Et ce n'est pas un hasard non plus que la lyrique éolo-ionienne (le distichon élégiaque) ait pris naissance des formes du nomos aulodique. Cette lyrique, du reste, préparait le triomphe de l'esprit ionien. Avec l'hégémonie politique et musicale d'Athènes, le dithyrambe aulodique, intimement lié au culte de Bacchus-Dionysos, aboutira à une forme nouvelle, apothéose de l'élément subjectif et passionnel: par l'introduction, dans le dithyrambe élégiaque, d'un acteur soliste, Thespis crée le drame. —

Ce triomphe de la subjectivité ionienne et de Dionysos est aussi le triomphe de l'Aulos qui, avec l'hégémonie dorienne avait été relégué au second plan. La lyre, à son tour, sera maintenant mise dans l'ombre.

Si l'esprit nationaliste et conservateur des Doriens avait condammé la musique à une immobilité toute Egyptienne, le cosmopolitisme et le liberalisme ioniens conduisirent l'art musical à sa perte. Petit à petit des éléments étrangers parasites, se fanfilent dans le drame. Les chœurs perdent de leur importance. Des morceaux scèniques, des airs de forme variée et sans liaison aucune avec l'action, simples prétextes pour faire briller la virtuosité de l'acteur, encombrent le drame: Musique et Poésie ne vont plus d'accord. A la simplicité traditionelle du chant se substitue un style chargé d'ornements. On recherche les effets, les contrastes; le dithyrambe se développe, à côté et indépendanment du drame, en morceau de bravoure; les instruments étrangers polycordes envahissent l'Hellade. Le dilettantisme augmente; la production artistique diminue, puis cesse. On vit sur le passé; l'ère des théoriciens, des critiques et les historiens commence: Alexandrie.

Milano. **Francis Pasini.**

Modern German Male-Voice Writing.

Here[1]) are 30 new un-accompanied German male-voice part-songs contributed as specimens of their own style by 24 contemporaries: — Fedor Berger (Cologne), W. Berger (Meiningen), Filke (Breslau), Gambke (Posen), K. Horn (Vienna), Hutter (Nuremberg), Kaun (Berlin), Kempter (Munich), Kretschmer (Dresden), Nicodé (Dresden), Podbertsky (Munich), Reinecke (Leipzig), X. Scharwenka (Berlin), Schillings (Munich), Scholz (Frankfort), Schwalm (Königsberg), Sibelius (Helsingfors), Stehle (St. Gall), Streicher (Vienna), Thierfelder (Rostock), Thuille (Munich), Fr. Wagner (Berlin), Weingartner (Munich), Wilm (Wiesbaden). Fifteen in open (four-stave), and 15 in compressed (two-stave), score. Parts for each of the 30 separately issued.

Designed for German use "to give conductors a view of [German] male-voice partsong-writing at beginning of XX century", this eclectic specimen-collection is really of great value for students and composers of other countries. In an address given to the Singers of Barmen on 18th Aug. 1893 Bismark greeted the German male-voice part-song as an ally in war and politics; as to the past before the 1870-1871 war, and so prospectively for the future. Ten years later in 1903 the German Emperor intervened on occasion of a Frankfort Competition, with result that, under committee of direction von Liliencron, Friedländer, Kretzschmar, and Bolte, there was issued

1) Deutscher Männerchor. Kunstlieder zeitgenössischer Tonsetzer. Herausgeg. v. Georg Ampft. 3 Partiturenbände. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1908. Je ℳ 2,—

Digitized by Google

2 years back Peters, 2 vols. pp. 1600 an official German male-voice part-song book of 610 pieces culled from 6 centuries but chiefly of last 100 years, words and music such as to give the whole a nationalistic tendency. See the full Heuss review, VIII, 303. 344a, May, June 1907. The present small collection represents the ploughshare rather than the sword, and if it has none of the wide importance of that undertaking it has very particular intrinsic art-interests of its own.

Whether in periods polyphonic, monodic, or polyodic, the composer has always been put to shifts to write effective music for unaccompanied voices, even when "mixed", female and male. Reason is that physiological laws limit the powers of progression and pliability of the voice. The more modern harmony and figuration have advanced, the more has this shoe pinched. Out of such difficulties proceed nine-tenths of the empirical but practically fundamental part-writing rules of "Harmony", published in different eras of music. But when men congregate alone and female voices or boys' voices are subtracted, the upper compass, one third of the whole and its clarifying part, is gone, and the difficulty is enormously increased. The men then left with the remainder compass are unnaturally disposed, for they are everywhere cramped for necessary interval, and in particular the low third against bass is quite contrary to euphony. The English have somewhat tempered the situation by using the man's alto (falsetto of bass voice), which gives about 2 tones more actual upward compass, and, sustaining a high tessitura without effort, makes the practical effect of a compass enlarged by a fifth; see regarding the whole of that question A. H. D. Prendergast's article at I, 331, Aug. 1900. But the Germans have not even the man's alto resource, using only high tenors. The consequence is that an undoubted mannerism has settled on the German male-voice part-song, and speaking for general history one is very much like another. The prevailing idea in England is that Mendelssohn, or at any rate Schumann and Brahms, said quite the last word in that department, and that the German male-voice part-song style is stagnant and dead.

The present volumes, limited to sample works of today, will serve to show that this last view is an exaggeration, possibly is quite untrue. The difficulties cannot be denied, but human ingenuity is not yet exhausted. Already 60 years ago in "Liebesmahl der Apostel" Wagner brought his own unmistakeable harmonies into unaccompanied male-voice. Of late Belgium and Switzerland (where particularly Fr. Hegar of Zürich) have influenced Germany, which also has men capable of their own initiative. The majority of the 30 pieces here given are quite fresh, and not at all manneristic. Points to be noted technically: — exclusive four-part purity is not treated as a fetish, and parts "divide" and re-join profusely at a moment's notice; 2 parts will in octaves permeate harmony of the other 2 parts; even (with more doubtful effect) tenor and bass in 8ves making bass-part to the others; the leading-note of course constantly drops to the 5th, German singers having been hardened to this changeling progression for centuries; some of the writers are very free with unprepared discords. In spite of any such points, the parts sing, and one can but say that results throughout justify means, and that the technique is quite admirable. However the art-value is of course the thing. The most daring polyphony is that of Max Schillings, said to be his first part-song. The most original piece, simple and striking, is that

Digitized by Google

of Jean Sibelius (the only non-German), to a short lyric from the "Kanteletar"; in five-four, with an abysmal low bass B flat, presumably for a Finnish "contrabasso". Equally remarkable in another way is Jean Louis Nicodé's "Das ist das Meer", where some simple powerful harmonies end finally on the supertonic major, giving really the idea of immensity. The pieces by the two Bergers, Fedor and Wilhelm, are decidedly beautiful. Specially good are also those of Fritz Gambke, Lothar Kempter, and Robert Schwalm. Carl Reinecke's Savoyard piece is a specimen of an evergreen style, with just a new-modern touch. Franz Wagner's "Ländler" is excessively pretty and well-written. Felix Weingartner's pieces (no less than 3) seem to the present writer to be specially disappointing and based on ordinariness. For the rest nothing worth mention. As for the whole, there is certainly no chickweed floating on the surface here, and the enormous increase in German male-voice societies mentioned in the Heuss article has, it is evident, stimulated real art-creation among the conductors.

Otto Nicolai und die Malibran.

In den zahlreichen Gedächtnisartikeln, die anläßlich der 100. Wiederkehr des Geburtstags der berühmten Sängerin am 24. März erschienen sind, sucht man vergebens eine Erwähnung des Zusammentreffens mit Otto Nicolai, das freilich weniger für sie, als für ihn bedeutungsvoll wurde. Jedenfalls dürfte es interessieren zu erfahren, welchen Eindruck die wunderbare Frau auf den jugendlichen deutschen Maëstro machte; hatte sie doch gerade zu dieser Zeit auch den vergötterten Liebling Italiens, Bellini, dessen »Norma« und »Romeo« usw. sie mit warmem Leben erfüllte, in Bann geschlagen und durch Zurückweisung seiner Liebe in tiefe Schwermut versenkt. Der »Schöpfer der italienischen Melodie« starb bekanntlich genau ein Jahr vor ihr, am 23. Sept. 1835; am gleichen Tage des Jahres 1836 hauchte die Malibran ihre Seele aus. Wenige Tage darauf saß Nicolai bei der Arbeit und schrieb eine Trauerkantate auf ihren Tod.

Doch wir wollen beim Anfang beginnen.

Es war in Rom im Winter 1834 als Nicolai, damals 24jährig, als Organist an der preußischen Gesandtschaftskapelle angestellt war. Eine zahlreiche Künstlerkolonie aus aller Herren Länder beherbergte die ewige Stadt, und der junge, gewandte deutsche Musiker war ein gern gesehener Gast in den Häusern der berühmten und hochgestellten Leute, die den Kreis um Karl v. Bunsen, den preußischen Ministerresidenten bildeten. Auch Ambroise Thomas, der spätere »Mignon«-Komponist, stand als Rompreis-Träger ihm nahe, und nun sollte auch die Malibran mit ihrem späteren Gatten Charles de Bériot, dem berühmten Geiger, in denselben treten.

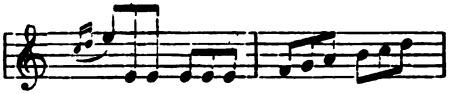
Unter dem 2. Nov. 1834 notierte Nicolai in sein Römisches Tagebuch:

»Abends bei Horace Vernet. Mad. Malibran und Herr Beriot, die hier durchreisen, waren dort. Wir haben viel Musik gemacht. Die Malibran ist ein geniales Weib, davon habe ich heute mehrere Beweise gehabt. Ich habe tüchtig ausgeholfen und im Fluß des Zusammenhanges sogar die Partie des Octavio im Don Juan im ersten Duett mit der Malibran gesungen. Morgen abend werden wir wieder zusammen sein.«

Und Montag, d. 3. Nov. heißt es:

»Die Malibran brachte gestern abend ein gewisses Thema:

Digitized by Google



aufs Tapet, und ich habe heute darüber ein Rondo komponiert. — Stunde bei der Gräfin Moltke. — Abends bei Vernet, wo wieder tüchtig Musik gemacht wurde; doch meist nur von Beriot und der Malibran, natürlich! — Ein Stück aus einem Requiem von Thomas wurde gesungen. Die Komposition ist voller Dissonanzen. — Die Malibran war so gütig, das für sie komponierte Stück, über das dumme von ihr aufgebrachte Thema, kaum anzuhören.«

Wir lernen hier aus den wenigen Zeilen den ganzen Nicolai kennen, wie er, rasch begeistert, der schönen, genialen Frau eine spontane Huldigung darbringt, indem er »das von ihr aufgebrachte Thema« sogleich zu einer Komposition verarbeitet; wie er in seiner Empfindlichkeit sich tief verletzt zeigt, als sie von der Arbeit nicht genügend Notiz nimmt, und seinen Zorn auf das »dumme« Thema ergießt.

Die Komposition scheint leider verloren wie die meisten aus dem ungedruckten Nachlaß. Der Titel lautete:

Rondo ostinato (Impromptu); *comp. pour Piano à 4 mains*; *dedicato à Madame Malibran.*

Eine Wiederbegegnung zwischen dem Tondichter und der Sängerin hat anscheinend nicht stattgefunden.

Hatte der Tod Bellini's im nächsten Jahre Nicolai zum ersten Male mit einer Bühne in Verbindung gebracht, indem dieser einen Trauermarsch »*In morte de V. Bellini*« komponierte, der am 14. Oktober im Teatro Valle in Rom während des Zwischenaktes der »Norma« vom Orchester gespielt wurde, so sollte, wiederum ein Jahr später, der Tod der Malibran Veranlassung werden, daß ein Werk Nicolai's zum ersten Male von einer Bühne herab erklang.

Anfang Juni 1836 hatte Nicolai die von ihm erbetene Entlassung als Gesandtschafts-Organist erhalten, und er verließ Rom in der Absicht, seine Mutter in Warschau zu besuchen, vorher aber sich in Bologna einige Zeit aufzuhalten. Einer der Zwecke, der ihn dort festhielt war, Gelegenheit zu suchen, eine Oper zu schreiben.

»Damit konnte ich nicht zustande kommen, und alle verwiesen mich nach Mailand, wo man eher neue Opern in Szene setzt. Ich stand eben auf dem Punkte, dahin abzureisen. Nach dem Theater hatte ich noch nach Mitternacht ein Rendezvous mit Aria im Café de Servi. Hier verbreitete sich auf einmal die Nachricht vom Tode der Malibran, und sogleich wurde festgesetzt, daß ich den nächsten Morgen nicht abreisen, sondern für das Teatro Communale eine Trauerkantate schreiben sollte. Wir gingen noch gegen 2 Uhr nachts zum Direktor, Marchese Zeppi, um seine Bestätigung einzuholen, und so ließ ich denn Donnerstag früh den Wagen ohne mich fahren und sitze nun wieder, vielleicht für einige Wochen, in Bologna. Den Plan meiner Kantate habe ich bereits gemacht; es sollen lebende Bilder darin vorkommen.«

An den Vater schreibt er während der Arbeit:

»Wie wohl ich keinen pekuniären Vorteil davon ersehe, so habe ich es doch gern angenommen und werde nun zum ersten Male von den Brettern herab gesungen werden und vor das große Publikum treten. Wenn es auch keine Oper ist — so ist es doch ein Anfang. Ich bin in diesem Augenblick dabei, diese Kantate zu komponieren, die aus Chören mit großem Orchester besteht, und heute früh (13. Oktober) noch habe ich einen Chor beendigt. Ich bin in der Mitte der Arbeit.«

Im Tagebuch berichtet er dann weiter:

»Nachdem ich den Plan zur Kantate der Direktion mitgeteilt hatte, setzte ich mich sogleich an die Arbeit, und in etwa acht oder neun Tagen hatte ich die Kantate

Digitized by Google

beendigt. Der Impresario L. ist einer der größten Lumpenhunde, die auf dieser Erde anzutreffen sind; er schindet alle Menschen, die mit ihm in Berührung kommen, und sucht jedem das Blut auszusaugen. Als Bezahlung für meine Arbeit hatte ich nichts verlangt, mir jedoch ausbedungen, daß das Eigentumsrecht mir verbleiben sollte, und daß ich die Kantate nur für die erste Vorstellung dem Impresario umsonst überließe. — Die Arbeit war ungefähr in den letzten Tagen des vorigen Monats fertig, und ich drängte nun, die Aufführung zu beschleunigen. Das ging aber durchaus nicht, wie ich gehofft hatte. Der Impresario wollte die bedeutenden Ausgaben, welche die lebenden Bilder in der Art, wie ich sie entworfen hatte, kosten mußten, nicht machen, und ein andrer wollte sie auch nicht übernehmen, und so zog sich denn unter Hin- und Widerstreiten ein ganzer Monat hin. Endlich entschied sich L., die ganzen Ausgaben zu übernehmen, wenn ich von den Bildern die letzte Szene, die den Parnaß im großen vorstellen sollte, verringern wollte. Ich mußte am Ende, um die Sache nur zur Aufführung zu bringen, zu allem ja sagen, und das war mein Unglück, denn die schändliche äußere Ausstattung hat der Musik den Hals gebrochen.

Am 21. Oktober kam die Sache zur Aufführung. Der Chor bestand etwa aus 103 Sängern, die sich zusammengefunden hatten, und obwohl die Ausführung nicht mit deutscher Präzision vonstatten ging, so war sie doch ziemlich gut. — Die Ouverture wurde applaudiert und auch mehrere Chöre der Kantate, z. B. der Männerchor und der Chor ohne Orchester. Aber die lebenden Bilder, für welche die Italiener überhaupt keinen Sinn haben, waren dermaßen schlecht vorgestellt, daß das Publikum darüber lachte und am Schlusse der Kantate nicht applaudierte. So fiel ich denn aus allen meinen Himmeln. Freilich sagten alle, daß man gegen die Musik nichts einwenden könnte, sondern daß die ganze Schuld auf die Kleinlichkeit der bildlichen Vorstellungen zu schieben sei; aber das kann mich wenig trösten, da ich bei andrer Ausführung auf Vorrufen und spätere Wiederholung der Kantate (an einem andern Tage) gerechnet hatte. Ich war tief gekränkt, und das um so mehr, weil ich fühle, bessere Anerkennung verdient zu haben. Bologna ist für mich eine treffliche Schule gewesen! Alle die jungen Leute, die ich hier kennen gelernt habe, und deretwegen ich immer das Café de Servi besuchte, und die im Theater den Ton angeben, an ihrer Spitze Francesco Aria, verließen meine Fahne am Abend der Aufführung der Kantate, — sie hätten wohl dem Ausgang eine andere Wendung geben können, wenn sie gewollt hätten! — Ich bin betrübt, betrogen, an Geld viel ärmer, aber an Erfahrung viel reicher!

Nach der Aufführung wollte mir nun der Impresario L. [Lanari?] noch sogar die Musik vorenthalten und der mündlichen Verabredung entgegen die Stimmen an den Kopisten B. verkaufen, damit dieser sie wieder verkaufen möge, wie es denn hier in Italien der Schandgebrauch ist, wo sich Impresarien und Kopisten vom Fett der Komponisten nähren. — Ich habe es aber durchgesetzt, daß die sämtlichen Stimmen mir haben ausgeliefert werden müssen. Bunsen hat wohl recht: Kein scheußlicheres Volk gibt es, als Theatergesindel!‹

So unerfreulich enden die Beziehungen Nicolai's zur Malibran, mit denen zugleich seine ersten Schritte als dramatischer Komponist zusammenhängen. Auch die Kantate ist aus dem Nachlaß verschwunden, vielleicht tragen diese Zeilen dazu bei, daß das Werk noch gesucht und gefunden wird. Der Titel lautet: *Cantata di Cori in morte di Maria Malibran.*

Berlin. **Georg Richard Kruse.**

Bachfest in Leipzig, Kantate 1908.

Sonntag den 18. Mai dieses Jahres wurde in Leipzig das Denkmal Sebastian Bach's an der Thomaskirche enthüllt, ein Werk von Carl Seffner. Bürgerschaft und Gäste nahmen festlich teil; die lange, merkwürdige Entstehungsgeschichte des Denkmals, das jetzt so wachsende Verlangen und Verstehen

Digitized by Google

Bach'scher Kunst, ein Kranz von anschließenden Bachkonzerten bereiteten Erregung und Freude, und auch der Musikhistoriker sah sich dabei interessiert. Denn Bach kam auf verschiedene Arten zu Gehör, die wir in drei Gruppen zusammenfassen wollen.

1. Der Bach der Thomaner und ihres Kantors Schreck, wie er in der Kantate des Festgottesdienstes »Es ist euch gut, daß ich hingehe« und in der Motette »Singet dem Herrn ein neues Lied« lebendig wurde. Das waren — in der Kantate — etwa die bescheidenen Quantitäten der Leipziger Kirchenkonzertmusik von 1730, und das war — in der Motette — der ruhige, tiefe Strom der so wunderbar regulär organisierten Bach'schen Musik, der das Festmotettenpublikum, wie das allsonnabendliche in Leipzig, entzückte und verklärte. In diese Musik schaute auch das Antlitz der Denkmalsgestalt willig, fest und freundlich hinab, als die Thomasalumnen unter ihm seinen Satz anstimmten: »Dir dir Jehovah will ich singen«.

2. Am Sonntag abend war Kammermusik im Gewandhause, und Reger spielte die Klavierparte der *h*moll (Flöten)sonate, der *f*moll (Violin)sonate und der *g*moll (Gamben)sonate. Da wurde denn etwas ganz neues aus diesen Werken: zarteste Schönheiten tauchten zum erstenmal auf, die wunderbar sicher reproduzierte Pastoralstimmung im ersten Satz der Flötensonate umfing alle, im letzten Satz schien Reger, von Schwedler vortrefflich sekundiert, mit dem ganzen Saal tanzen zu wollen. Bloßer Bach war das nicht, und bisweilen kamen auch ursprüngliche bachische Schönheiten dabei nicht zur Entfaltung, z. B. im langsamen Mittelsatz der *f*moll-Sonate, wo das Klavier Schleier wob, durch die die Violinakkorde hindurchstapften, während es Bach umgekehrt gemeint hat: in den Grund der Violinakkorde sind die Linien des Klavierspiels einzuzeichnen. Ebenso wie bei dem von seiner musikalischen Kraft und Intelligenz sich dahintragen lassenden Reger paarte sich für den Musikhistoriker kleine Unbefriedigtheit mit größtem Glück bei dem temperamentvollen und überlegenden Marteau. Als er die *d*moll-Partita mit breitem Strich und vollem Ton begann, gestand man sich, daß dies keine Allemande sei; als sich dann in der Chaconne Strauß auf Strauß seiner Geige enthob, dicht quellend, sich türmend, unerschöpflich fließend und brausend, voller Kraft und Adel — da erfüllten Dank und Jubel den Saal. — Dieser Bach ist ein Produkt verfeinertster Instrumentaltechnik, ungewöhnlich großer persönlicher Empfindungsweite und bachischer Noten.

3. Der moderne Bach: das ist das Ergebnis von Bach's Noten, den Ausstattungsmitteln der Gegenwart (große Chöre und Orchester mit Flügel statt Cembalo) und einer den sinnlich-symbolischen Intentionen des Komponisten an der Hand der musikhistorischen Wissenschaft nachgehenden Einfühlung bei präziser, starker Darstellung. Dieser Bach verkörpert sich jetzt für Leipzig in der Person des Leiters des Bachvereins und Organisten der Thomaskirche Straube, und erschien namentlich in dem Kirchenkonzert Sonnabend abend (die Kantaten »Wie schön leuchtet der Morgenstern«, »Mein liebster Jesus ist verloren«, »*Magnificat*«) und in der Matthäuspassion, die, der Schluß des Festes, am Montag nachmittag und abend — beide Teile durch eine mehrstündige Pause getrennt — strichlos musiziert wurde. Hier nahm man die stärksten ästhetischen Eindrücke dieses Bachfestes mit, vor allem während der großen Chöre: in ihnen wurde die schwere Aufgabe, Bach so zu bringen, das unser heutiges Empfindungsvermögen wirklich ganz ausgespannt wird, und sich bei dieser Erweiterung doch proportional zu den

Digitized by Google

Urabsichten des Komponisten zu verhalten, in glänzender Weise gelöst. Nicht so einheitlich und klar war die Ausführung vieler kleinerer Teile dieser Kompositionen. Das lag zum Teil an der verschiedenen Willigkeit und Fähigkeit der Solosänger, auf die Absichten der deutenden und regelfordernden (Vorhalte) Wissenschaft einzugehn — z. B. sang Frau Grumbacher die einen leidenschaftlich dramatisierenden Untergrund enthaltenden Stellen auf »ermorden« und »Schlange« (in der Arie »Blute nur«) lediglich als schöne Koloratur —; immerhin war auch hier viel sich bemühendes Leben. Anderenteils lag es aber auch an gewissen Divergenzen in der Auffassung des Leiters und der Solisten; z. B. wurde die von derselben Sängerin wunderschön und fein begonnene Stelle »daß die Tropfen meiner Zähren« durch das stark dekorativ vorgehende Orchester sofort übertüncht. Gerade neben dem großartigen Massenstudium, das man den Chören zuteil werden läßt, dürfte es in Zukunft nützlich sein, auch das Zusammenarbeiten zwischen Solisten und übrigem Apparat feiner auszuarbeiten, weil sonst das innere Gleichgewicht des ganzen Werkes leidet.

Auf diesen modernen Bach war übrigens das von Heuß verfaßte Programmbuch sichtlich nicht ohne Einfluß geblieben, wenn sich auch vieles im Widerspruch dazu abwickelte. — Lebhafte Beachtung fand die von Fräulein His im städtischen Museum eingerichtete Zusammenstellung des Materiales der Entstehung des Denkmals, Nachbildungen von Bachs Schädel, der Bachporträts usw.

Dresden-Bühlau. **Rudolf Wustmann.**

Aufführungen älterer Musik in Berlin während des Winters 1907/8.

Auch in dieser Saison war nicht wenig ältere Musik in Berlin zu hören, wenngleich nach wie vor hier von einer zielbewußten, stetigen Pflege älterer Kunst die Rede nicht sein kann. Aber bei der ungeheueren Menge von musikalischen Veranstaltungen fiel doch hier und da auch etwas für die Liebhaber der altklassischen Meister ab, sogar mehr als in früheren Jahren. In Paris freilich kann man szenische Aufführungen von Monteverdi's »*Orfeo*« und »*Incoronazione di Poppea*«, von Rameau'schen Opern veranstalten; so weit sind wir hier noch nicht. Man muß hier zufrieden sein, wenn man kleinere Werke oder einzelne Stücke leidlich stilvoll vorgetragen hört. Und auch da liegt noch manches im Argen. Noch immer werden in den großen philharmonischen Konzerten und in den Sinfonieabenden der Königlichen Kapelle Händel'sche *Concerti grossi* einfach notengetreu heruntergespielt, ohne Generalbaßausfüllung, ohne Concertino, ohne Auszierungen. Sehr komisch ist es nun, daß die offiziellen Programmbücher von diesen Dingen sehr weise berichten, daß der Dirigent aber die Belehrungen des ihm beigesellten Erläuterers vollkommen ignoriert. Auch Bach'schen Orchesterwerken geht es ähnlich. Eine anerkennenswerte Neuerung hat dagegen der ständige Dirigent des philharmonischen Orchesters, Dr. Ernst Kunwald, eingeführt. Bei der Begleitung von Bach'schen Violinkonzerten setzt er sich an den Flügel und improvisiert recht gewandt einen sehr anständigen Generalbaß. Ähnliches wurde von anderen Musikern, jedoch nur ein einziges Mal getan. Der Pianist Herr Bruno Hinze Reinhold, der sich überhaupt als intelligenter Spieler auch älterer Klaviermusik auszeichnet, trug ein der Schering'schen Denkmälerpublikation entnommenes Klavierkonzert von Philipp Emanuel Bach vor, neben dem Orchester am zweiten Klavier von Prof. Dr. Max Seiffert begleitet. Das wertvolle Stück zeigt übrigens wieder einmal deutlich, daß es zwischen Beethoven und Philipp Emanuel

Digitized by Google

Bach auffallend breite Berührungspunkte gibt. Beim Andante mit seinen rezitativartigen Phrasen, mit seiner dialogartigen Behandlung wird man sehr stark erinnert an den langsamen Satz aus Beethoven's *G*dur-Klavierkonzert. Was den Charakter der Motive angeht, so ist die Ähnlichkeit mit dem Gluck'schen Melos auffallend. Die Frage nach der Ausführung des Generalbasses ist noch immer eine viel umstrittene und brennende, trotz den zahlreichen Versuchen eine Lösung herbeizuführen. Bei den Aufführungen Bach'scher Werke, der *H*moll-Messe und Kantaten fiel mir wiederum auf, daß die gewöhnliche Behandlung der Soli unhaltbar, ein Produkt der größten Verlegenheit sei. Man sei nur aufrichtig und wage sich einzugestehen, daß die Soli der *H*moll-Messe, in der gewöhnlichen Art mit Orgel und Orchester begleitet, zu dem Langweiligsten gehören, was man im Konzertsaal hören kann —, ein durchaus zweifelhafter Genuß ist. Ebenso geht es mit den meisten Kantatenarien. Man ist froh, wenn sie vorüber sind. Und doch handelt es sich um wundervolle Kunstwerke, die nur durch die Art der Aufführung verdorben werden. Schuld sind einmal die entsetzliche Orgelbegleitung, die mit ihrem dicken, starren Ton alle Feinheiten des Sologesanges zuschanden macht — kein Schwellton, kein diminuendo tun ihre Wirkung bei dieser instrumentalen Unterlage —, dann aber die Unfähigkeit der meisten Sänger, Bach'sche Arien in Technik und Ausdruck zu bewältigen. Nun wäre es ja sehr leicht dem einen Mangel abzuhelfen, für die Sologesänge in der Regel — Ausnahmefälle seien gern zugestanden — die Orgel durch ein Klavier zu ersetzen. Wer daran zweifelt, daß mit Klavierbegleitung eminente künstlerische Wirkungen zu erzielen sind, der lasse sich nur eine Anzahl Bach'scher Arien von George A. Walter vorsingen, mit Begleitung des Klaviers und von ganz wenigen Orchesterinstrumenten. Doch gegen das Klavier werden wiederum starke Einwendungen erhoben. (Es sei hier nur vom Klavier im allgemeinen die Rede, die spezielle Frage, ob Cembalo oder moderner Flügel, sei außer acht gelassen.) Schweitzer z. B. in seinem Bachbuch will für die kirchlichen Werke nur die Orgel gelten lassen (s. S. 808 f.), weil nicht zu erweisen sei, daß Bach das Klavier in der Kirche benutzt habe[1]). Ob sich dies wirklich so verhält, bin ich hier nachzuprüfen nicht in der Lage. Es muß aber betont werden, daß zwischen Orgel und Orgel ein großer Unterschied ist, daß die Bach-Orgel von unserem Instrument, wie Schweitzer beweist, sehr verschieden ist, einen ganz anderen Klangcharakter hatte, und gerade bei der Begleitung der Soli wird Bach wohl durch die Registrierung noch ein Übriges getan haben, um Weichheit und Schmiegsamkeit des Orgelklanges zu erreichen. Einen anderen Einwand machte Prof. Siegfried Ochs in einer Unterredung mit mir geltend; er sagte, der Eintritt des Klaviers nach den großen, pompösen Chören mit Orgel und Orchester wirke »wie Ohrfeigen«. Nun will ich der gewiß begründeten Meinung dieses erfahrenen Kenners nicht widerstreiten, allein ich meine, es kommt sehr auf die Art und Weise an, wie das Klavier behandelt wird. Und schließlich, wenn die Soli mit Orgel unausstehlich langweilig, mit Klavier nach »Ohrfeigen« klingen, und doch an und für sich gute Musik sind, so beweist dies nur, daß sie sowohl in der einen wie der anderen Art bisher falsch vorgetragen worden sind. Wäre nicht ein Grund für diese schlechte Wirkung auch in dem so häufig übertriebenen Kontrast zwischen Chören und Soli zu suchen? Wird nicht nach einem pompösen Chor von 400 Stimmen mit Orgel und großem Orchester begleitet, ein ausgedehntes Solo immer dünn klingen müssen, ob man es nun mit Klavier oder Orgel begleite? Ich habe keinen Zweifel, daß die Massenchöre der Wirkung der Soli entgegenstehen, daß es im Interesse der Gesamtwirkung steht, die übertriebenen Klangkontraste zu mildern, sich mit kleineren Chören zu begnügen. Andererseits wiederum ist es schwer die herrlichen Wirkungen zu vergessen, die ein so trefflich ge-

1) Man wird diese Behauptung Schweitzer's direkt als leichtsinnig bezeichnen dürfen, dazu angetan, uns in dieser wichtigen Frage wieder um Jahre zurückzubringen. Die neuesten, und zwar Rechnungsbelege für das Vorhandensein des Cembalos gerade in der Thomaskirche gibt B. F. Richter auf S. 42 des Bachjahrbuches 1907. Es wäre zu wünschen, daß Nicht-Fachleute ihre Ansichten in allermindestens etwas weniger apodiktischer Form vorbrächten. Die Red.

Digitized by Google

schulter großer Chor wie Siegfried Ochs' »Philharmonischer Chor« hervorbringen kann. So kommt man bei der Aufführung Bach'scher Chorwerke von einem Dilemma ins andere. Was meinen persönlichen Geschmack betrifft, so ist mir die Schönheit Bach'scher Kantatenarien noch niemals so klar eingegangen als in der Art wie sie der schon genannte Sänger George A. Walter vortrug, mit einer gut gesetzten Klavierbegleitung, mit einem kleinen Orchester, bisweilen sogar nur mit Soloinstrumenten. Es käme auf den Versuch an, wie diese Behandlungsweise sich im Rahmen einer großen Aufführung neben großem Chor ausnimmt. Herr Walter trug außer Sebastian Bach'schen Arien noch drei ganz unbekannte Stücke von Wilhelm Friedemann Bach vor, die Kantatenarien: »Was für reizend sanfte Blicke (mit 2 Flöten) »Höre Vater mit Erbarmen« (mit Flöte und Geige), »Willkommen, Erlöser der Erden« (mit 2 Flöten), von denen besonders die erste ausnehmend schön ist.

Alte a cappella-Musik wurde verhältnismäßig wenig gehört. Die Barth'sche Madrigalvereinigung sang in ihren zwei Konzerten eine Reihe deutscher Lieder von Isaak, Fink, Lechner, Haßler, Eccard, Haiden, Lasso, Sartorio, Friederici, alles wohlbekannte, ziemlich oft gehörte Stücke, außerdem einige englische Madrigale von Dowland, Bennet, Ward, Sweelinck's »*Roxette*«, ein paar geistliche Stücke von de Orto, A. v. Bruck. Die Leistungen waren tüchtig, ließen aber an geistiger Durchdringung manches zu wünschen übrig. In anderen Chorkonzerten wurden alte Gesänge nur nebenbei vorgetragen. So sang der durch seine prachtvollen Stimmen, besonders durch unglaublich tiefe, sonore Bässe ausgezeichnete russische Archangelsky-Chor ein *Kyrie* von Palestrina, *Crucifixus* von Lotti, die Bach'sche Motette Jesu meine Freude. Der vortreffliche, von Frederik Rung geleitete Kopenhagener Cäcilien-Chor bot unübertrefflich fein ausgeführte englische Madrigale dar: *Shall I sue* von Dowland, *Have I found her* von Bateson, außerdem italienische Madrigale und Villanellen: Gastoldi's *Viver lieto voglio*, Conversi's *Sola soletta io me ne vo cantando*«, Leone Leoni's reizendes Echostück *Dimmi Clori gentil*, schließlich geistliche Stücke von Palestrina (ein *Agnus dei*, vierstimmig) und Carissimi (*O felix anima*). Das »Berliner Damenvokalquartett« sang *O bone Jesu* von Palestrina, zwei Stücke von Dowland und Morley, das Hamburger Frauenquartett wiederum Palestrina's *O bone Jesu*, Stücke von John Bennet, Donati. Ein oder das andere Stück aus Kirchenkonzerten wäre noch anzuführen; eine Lasso'sche Messe führte Prof. Thiel auf, alles in allem jedoch ist die Ausbeute sehr gering, in früheren Jahren haben wir viel mehr alte a cappella-Musik hören können.

Etwas mehr kamen Sologesänge des 17. und 18. Jahrhunderts zu ihrem Recht. Die Bach-Vorträge von G. A. Walter sind schon genannt worden. Frau Philippine Landshoff sang, wennschon nicht einwandfrei, eine lange Reihe deutscher Lieder aus der vorschubert'schen Zeit: »Gedichte Goethe's in der Musik seiner Zeit«, Kompositionen von Mozart, Beethoven, Schubert, Reichardt, Rust, Zelter, Tomaschek, Bernhard Klein, Mendelssohn. Es ergab sich, daß diese Literatur doch besser ist als ihr Ruf, daß viele dieser schlichten Gesänge wohl den Anspruch machen dürfen, echte kleine Kunstwerke zu sein. Altitalienische Arien sind als Einleitung in Liederabenden nach wie vor sehr beliebt. Wenn sich die nämlichen Stücke minder oft wiederholten, wäre das Anhören freilich noch angenehmer. A. Scarlatti's *Se Florindo è fedele* z. B. verdankt seine Beliebtheit wohl nur der Tatsache, daß es in einer weitverbreiteten Sammlung steht. Von Scarlatti hörte man außerdem die Siciliana: *Giammai la lontananza per forinare la Betta.* Benedetto Marcello war vertreten mit den Stücken *Quella fiamma che m'accende*, dem Duett *Fortunato.* Monteverdi's Lamento *Lasciatemi morire* wurde mehreremal gesungen, allerdings noch immer in stark verballhornter Form. Von Andrea Falconieri konnte man *Bella porta di rubini* hören, von G. Torelli: *Tu lo sai*, von Ruggiero Fedeli *Il mio core*, von Paradies *Quel ruscelletto* und die Arietta *M'ha presa*, von Bononcini *Per la gloria*, von Veracini eine Pastorale, von Händel die Duette *Coro*, *più amabile betta* aus *Giulio Cesare* und *A teneri affetti* aus *Ottone*, von Gluck *O del mio dolce ardor*; »Sprecht ihr Haine« aus »Paris und Helena« und »Einen Bach der fließt« aus »Die Pilgrime von Mekka«. Eine ganze Reihe eng-

Digitized by Google

lischer Gesänge von Purcell, Dr. Arne, Linley, kommen hinzu, französische »*brunettes*«, alte deutsche Volkslieder. Im Vortrag dieser Stücke zeichneten sich mehr oder weniger aus Antonia Dolores, Elyda Russel. Susan S. Metcalfe, Else Schünemann, Magda Lumnitzer, Elsa Sant, Marie Blitar, Vally Fredrich, Johanna Bodenstein, Marie Buisson, Lolo Barnay, Gerty Schmidt, Klara Erler, Dr. Fery Lulek, Paul Reimers, Juan Luria — man sieht, wie die Herren zurückstehen.

In der Wiedergabe alter Kammermusik steht die Pariser »*Société d'instruments anciens*« noch immer obenan. Etwas mehr Abwechslung in den Programmen wäre allerdings wohl angebracht. Ein erheblicher Teil der letzten Programme war schon bei früheren Konzerten von der Société hier vorgetragen worden. Immerhin ist Montéclair's Ballett *Les plaisirs champêtres* so hübsch, daß ich es gern noch einmal hörte; neu war mir ein anderes Ballettdivertissiment von Montéclair, das dem zuerst genannten nicht viel nachgibt. Auch Sacchini's *Ballet de chimène* und Ph. Em. Bach's zumal im Adagio außerordentlich gehaltvolles *Concerto pour les violes* vertragen Wiederholungen. Ein flüssiges, graziöses, melodienreiches Streichquartett von Hasse war eine besondere Überraschung. In Form und Behandlung der Instrumente kommt es dem Haydn'schen Quartett ziemlich nahe. Le Sueur's Divertissement *Une fête à la cour des miracles*, das sich Napoleon i. J. 1804 in Malmaison vorspielen ließ, ist ein etwas verspäteter, letzter Ausklang der Rokokomusik, dabei ein sehr feines Stück Musik. Die »Deutsche Vereinigung für alte Musik« aus München hat ein recht gutes Programm von wenig bekannten Kompositionen aufgestellt. Man hörte ein Trio in *G*moll von Telemann, dessen langsamer Satz hervorragend noble Musik bietet, ein Trio von Stamitz, eine tüchtige Gambensonate des Kasseler Hofkapellmeisters Kühnel; was diesem seine Lehrzeit bei Steffani nützte, merkte man wohl an der edlen, ariosen Melodieführung, der feinen Ausarbeitung im Einzelnen.

Was den Vortrag alter Klavierstücke angeht, so ist an erster Stelle Frau Wanda Landowska zu nennen, die auf ihrem prachtvollen Clavecin ein erlesenes Programm vortrug, pastorale Musik des 17. u. 18. Jahrhunderts. Chambonnière, Couperin, Rameau, Caquin, d'Anglebert, A. Francisque, John Bull, M. Peerson, Pasquini, Scarlatti, Padre Martini, J. K. F. Fischer, Händel, Bach waren vertreten. Im Sitzungsbericht der Berliner Ortsgruppe wurde dieses Konzert schon erwähnt. Herr Bruno Hinze Reinhold trug die von ihm neu herausgegebenen Variationen von A. Poglietti vor, eine der kurzweiligsten, feinsten Variationenreihen der älteren Literatur. Stücke von Byrde, Gibbons, Purcell, Arne standen auf dem Programm der englischen Pianistin Fanny Davies. Alexander Goldenweiser spielte Stücke von Couperin, Kirnberger (Gavotte), Ph. E. Bach (Rondo *h*moll), Scarlatti; Horace Kesteven Kompositionen von Scarlatti und Leonardo Leo (Arietta). Das Orgelkonzert *D*moll von Wilh. Friedemann Bach fängt an ein beliebtes Vortragsstück zu werden; in der Bearbeitung von A. Stradal wurde es mehreremal gespielt, M. von Zadora trug eine eigene Klavierbearbeitung davon vor.

Von den Violinisten hatten Carl Flesch und Friedrich Walter Porges die interessantesten Programme aufgestellt. Jener spielte drei Stücke von Nardini, zwei von Leclair, einige von Locatelli, Lotti, Francoeur. Porges ist einer der wenigen, die sich Denkmäler-Ausgaben zunutze machen; er bot Sonaten von dall'Abaco, Buxtehude, Corelli, Händel, Bach dar. Armida Senetra spielte eine ausgedehnte Sonate von Corelli aus den zwölf Sonaten für Violine und Cembalo. Franz Hegedüs ein selten gehörtes Konzert in *d*moll von Tartini, Stücke von Vitali und Händel, Alberto Curci eine Locatelli'sche Sonate, Aria von Tenaglia, Gavotte von Lulli; Emil Floris brachte Rust's *D*moll Sonate für Violine allein. Auch ein paar wertvolle alte Violoncellostücke wurden gehört, eine Sonate von Locatelli (gespielt von Joseph Malkin), eine Sonate von Valentini (gespielt von Carlo Guaita), eine Sonate für zwei Violoncelli von Händel (gespielt von Heinz Beyer und Marix Loevensohn).

Die Veranstaltungen der Berliner Ortsgruppe brachten in diesem Winter mehr und besser ausgeführte Musik als je vorher. Es sei betreffs der Einzelheiten auf die monatlichen Ortsgruppenberichte in unserer Zeitschrift verwiesen. Der Vollständig-

Digitized by Google

keit halber ist hier noch der von Frau Heymann-Engels gemachte Versuch zu erwähnen, der älteren Oper hier eine Heimstätte zu bereiten. Es wurden dargeboten Pergolesi's *La serva padrona* und Gluck's Der betrogene Kadi. Daß die erste Aufführung zugleich die letzte war, bedaure ich sehr. Wie schön wäre es, wenn man kleine komische Opern alter Zeit öfter hören könnte, die nirgends eine Heimstätte haben; wieviel gute Musik ist doch in dieser Literatur so gut wie ganz begraben! Aber bis zur Verwirklichung dieses Wunsches hat es wohl noch gute Weile! Dazu gehört ein Zusammenarbeiten der richtigen Persönlichkeiten, von Kennern der Literatur, vorzüglichen Musikern, guten Sängern, kundigen Regisseuren und Kapellmeistern außerdem ein Publikum, schließlich viel Geld. Wann wird dies alles hier einmal zusammentreffen?

Berlin. **Hugo Leichtentritt.**

New Works in England (II).

Some works must be passed in quick review. *Hubert Parry's* cantata "Vision of Life" (Cardiff Festival) marks the culmination of his art. The style thereof has often been mentioned. In essence purely diatonic, yet (specially of late) showing a command of modulation, which makes far more effect when it occurs than all the sharps and flats of writers who live in nothing else. In essence also true polyphonic with moving basses; not the sham polyphonic which puts down a chord and bassnote at mathematical intervals and then does something on top to simulate motion. Consequence is that Parry has no rival here for effective choral writing. Poem is his own; deep-thinking, eloquent, perhaps showing a socialism in its most permissible aspect. Cantata ends with a magnificent tune. The more universally composing *Charles Villiers Stanford* has also never done anything better than his symphony-cantata "Stabat Mater" (Leeds Festival). His style shows the problem, that while it is eclectic, no one can say it is not individual; these qualities accompanied by a perfect technique and a great refinement of taste. The symphony is splendid, and the succeeding vocal work full of tenderness. As a third culmination. *Granville Bantock's* short cantata "Sea Wanderers" (Leeds Festival) has been regarded by some as his best work. He has discarded therein a large part of his orientalism. The short length suits his style, which is of course the embodiment of the picturesque. The truly poetical words, on uncertain fate, by his wife. *Edward Elgar's* orchestral suite "The Wand of Youth" (Queen's Hall) is a furbishing up, with the art of 1907, of a child's work of 1868 (at age 12). The overture and finale have some power, the intermediaries are very thin. Why should any modern composer write sham-antique "minuets"? Least of all the composer of "Gerontius" and "The Kingdom"? His friends seem to have persuaded him to this revival, the public think he had better have kept it to himself, — though, a certain naif charm cannot be denied. To say anything favourable of *A. Herbert Brewer's* choral ballad "Sir Patrick Spens" (Cardiff Festival) and "In Springtime" songs (Leeds Festival) is quite impossible. Certain organists are brought to the front as would-be composers by the provincial festival system; some have more innate talent, some have less; Brewer has none. *Charles A. E. Harriss's* choral ballad "The Sands of Dee" (Empire-day concert) is exceedingly pretty, self-restrained and well-turned; on occasion dramatic and effective. The concert last-named was dominated by *Alexander Mackenzie's* "Empire Song", a masterly short work, with pure straightforward strains and a strong central theme. Of the circumstances of this concert more anon.

Extraits de Bulletin français de la SIM.

La première comédie française en musique par **Henri Quittard.**

Le goût de la musique chez Stendhal par **Alexandre Arnoux.**

Aujourd'hui, on ignore généralement que Stendhal se soit occupé de musique; pourtant il eut pour elle un goût très vif, un amour-passion, disait il lui-même. Ce

Digitized by Google

sensuel et ce sensualiste voulut toujours voir dans le seul plaisir physique la fin immédiate de l'art: rien ne lui plait plus qu'une belle voix, rien ne l'ennuie plus que la musique pure. La musique est pour lui le moins intellectuel de tous les arts: on voit à quel point son appréciation diffère de la nôtre. Sur d'autres points, au contraire, il semble avoir pressenti l'évolution artistique du XIXe: ne citons de lui que cette boutade: «en musique, le beau idéal change tous les 30 ans», elle est peut-être en train de se vérifier.

Un romantique sous Louis-Philippe par **Martial Ténéo.**
(Compte rendu d'un récent volume de Mr Adolphe Boschot sur Berlioz.)

Musique et musicologie anglaises par **M.-D. Calvocoressi.**

L'école anglaise moderne possède les éléments de personnalités vigoureuses: on ne peut admettre que l'originalité et la force doivent lui faire totalement défaut; la musique instrumentale est en grande faveur; chez tous les musiciens actuels, il y a une recherche de formes nouvelles et de moyens d'expression inédits, un grand désir d'acquérir, non seulement au style, mais un style.

Vorlesungen über Musik.

Berlin. Dr. L. Hirschberg an der Humboldt-Akademie: 1. Die Münchener Mozart-Festspiele, 8 St.; 2. Fr. Schubert's Gesangswerke (Schluß), 4 St.; 3. Bayreuth 1908, Doppelzyklus.

Leipzig. Dr. H. Löbmann in der Gesellschaft für Erforschung deutscher Schulgeschichte: Reformbedeutung auf dem Gebiete des Gesangsunterrichts in den Schulen um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts.

Nachträge zu den Vorlesungen an deutschen Hochschulen im Sommersemester 1908.

Freiburg i. d. Schw.: O. Prof. Dr. Peter Wagner: Die Musik des 19. Jahrhunderts seit Beethoven, 2 St.; Geschichte der Kirchenmusik, 2 St.; Musikwissenschaftliches Seminar, 2 St.; Liturgische Gesangsübungen, 2 St.

Heidelberg. Prof. Dr. Ph. Wolfrum: J. Haydn, namentlich als Sinfoniker, 1 St.

Leipzig. Dr. A. Schering: Das deutsche Lied im 19. Jahrhundert, 1 St.: Übungen in der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts im Anschluß an die kritische Lektüre von R. Wagner's Schrift »Beethoven«, $1^1/_2$ St.

Zürich. Dr. Ed. Bernoulli: Einführung in die Instrumenten- und Notationskunde (spez. vom Mittelalter bis zu Bach) mit gelegentl. Demonstrationen, 2 St. — Prof. Dr. E. Radecke: Geschichte der Oper in Deutschland, 2 St.

Notizen.

Basel. In den Tagen vom 14—16. Juni findet hier ein »Basler Bachfest« unter der Leitung H. Suter's statt, an dem die Johannespassion, Kantaten und Kammermusikwerke zur Aufführung gelangen.

Berlin. Am 27. Mai fand die wegen Krankheit des zu Feiernden aufgeschobene Hermann Kretzschmar-Feier (anläßlich des 60. Geburtstags am 19. Januar) unter zahlreicher Beteiligung von Verehrern, Freunden und Schülern statt und nahm einen sehr schönen, würdig einfachen Verlauf. Umrahmt von ausgezeichneten Vorträgen feierlicher, früherer Bläsermusik durch Mitglieder der kgl. Hofkapelle und der Motette: »Es ist ein köstlich Ding« von Kretzschmar durch den Chor des kirchenmusikalischen Instituts kam in den offiziellen Ansprachen die Verehrung, die dem großen Kunstgelehrten von allen Seiten entgegengebracht wird, zu vollem Ausdruck. Der Gefeierte dankte in einer herzlicheu Rede, die deshalb ein weiteres Interesse verdient.

Digitized by Google

weil, wie sie humorvoll ausführte, der »Führer« seine Entstehung einem künstlerischen Zufall verdankte.

Helsingfors. Prof. Karle Krohn, der Volkskunstforscher, wurde als ord. Professor für vergleichende und finnische Volksdichtung an die Universität Helsingfors berufen, die die erste Universität ist, welche einen ordentlichen Lehrstuhl für dieses Fach begründete.

Kiel. Am 1. Oktober dieses Jahres wird hier ein alle Lehrfächer der Musik incl. Opernschule, umfassendes Konservatorium der Musik eröffnet. Die Organisation und Leitung ist dem Privatdozenten der Musikwissenschaft an der hiesigen Universität und Dirigenten des Kieler Gesang-Vereins Dr. Albert Mayer-Reinach übertragen.

London. — *First elements of old dance revivals.* As distinguished from popular dancing (cf. IX, 209, 239), the fashionable or professional dancing of last 4 centuries, evolved chiefly by the French, is based on an elaborate traditional technique. Therein "step", "figure", and "dance", correspond to "bar", "period", and "movement" in music. In Arden Holt review in "Bücherschau", various "dances" are specified. The traditional "steps", which are the first element of all such, may here be brought to record, being broadly speaking as valid now as they were in XVI century.

Positions. — The "five positions" are the foundation of all dancing. In following descriptions one starts with right foot; the movements are exactly the same if beginning with left foot, only reversed: —— 1st Position. Place heels against each other, knees and toes turned well out, legs firm and straight, body erect and well balanced, standing equally on both feet. 2nd Position. Pass right foot to the side to the length of the foot, weight of the body resting on both feet, right heel turned forward. 3rd Position. Bring heel of extended foot close to hollow of the other instep, in the middle. 4th Position. Move right toe to the front, toe pointed, heel forward. 5th Position. Let feet be completely crossed, heel of one brought to toe of the other foot.

Marché. — Walking step, in which however the toe is pointed, and is accompanied by a springy gait, for often combined with a jetté and a demi coupé.

Jetté. — 1st, Spring forward on pointed toe of front foot so that the weight is thrown on it; to do this bend the knee, and then jump on the foot. 2nd, Bring toe of right foot into third position. 3rd, Advance right foot. 4th, Bring left foot behind into fifth position and raise the right.

Coupé. — Raise one foot to second position, then bring it quickly to other foot, which at once raise; hence name, meaning a step which has been cut away. This to the side is coupé lateral. In the demi coupé the step is half made.

Chassé. — In this, the feet appear to be chasing each other, close to the ground. Advance front foot, bring the other close up to it behind, then advance hinder foot to the front, with an assemblé round the other foot. Step forward with right foot, bring toe of left to heel of front foot. Another step forward, bring back foot to third position with an assemblé. The other foot takes 5th position in front.

Battements. — Balanced on one foot, the other is extended to the side front or back, and returns to 5th position, in front, or at the back. In petits battements, movements are made with toe on ground. For theatrical dancing leg is raised as high as possible.

Arabesque. — Place foot in 3rd position. First movement, slide left foot to second position, turning face and body in same direction, left hand curved above the head. Second movement, right foot well extended behind, right hand stretched out behind also.

Capriole. — Striking feet or calves of the legs together in the course of a leap. Demi-capriole is a leap from one foot to the other, striking the feet while aloft.

Bourrée. — Step survives from the old Auvergne dance, which Catherine de Medici introduced into French Court in 1565. Stand on front foot, the back foot raised. First movement, bring the back foot into 3rd position on the toes. Second movement, beat the front foot. Third movement, beat back and front feet.

Changement de pied. — First movement, spring upwards from 3rd position with right foot forward; second movement, throw this back and left foot forward, dropping down into 3rd position, situation of feet being changed; this can be done starting from 5th position.

Entre-chat. — During a spring there is a changement de pied while in the air; the feet cross and recross, and assume various positions; from Italian intr. ciata, interwoven.

Digitized by Google

Sauté. — Is the jumping step either a hop or leap. Bending the knee, hop on one foot, other being raised.

Pas de Basque. — This step belongs to the French province. From 5th position bring right foot forward, with toe pointed, pass it in a semicircle to 2nd position with weight on right foot; glissade through 3rd position into 4th.

Glissade. — Slide front foot from 3rd position, toe pointed and slightly raised to right, bringing left toe to right heel, aod vice versa; (a) slide foot from 3rd to 2nd position; (b) draw left into 3rd position forward and repeat.

Balancé. — Rising and falling on the side of one foot, while the other is brought up close.

Fleuret. — A movement composed of a demi-coupé and two pas on point of the toes. Start in 4th position, place right foot in 1st position without touching the ground, bend both knees equally and pass right foot in front in 4th position, and so rise on point of toes and walk two steps on the toes letting the heel be firm at the finish. This can be done also at the back and sides.

Ballotté. — The feet crossed alternately, before and behind, as in Scotch reels and hornpipes.

Pirouette. — Turn on one foot or both. Bring one foot to 5th position behind. toe touching heel, raise both heels and turn on toe, reversing the position of the feet, then revolve on toe. For a double pirouette do this twice.

Echappé. — For this the feet are close together, and jumping lightly they become apart.

Pivot. — Revolve on one foot while the other beats time in turning round.

Assemblé. — Bring the foot from an open to a closed position, e. g. from 2nd to 5th.

München. Die musikalische Volksbibliothek ist durch Schenkung ihres Begründers Dr. P. Marsop in den Besitz der Stadt übergegangen und damit das dauernde Fortbestehen gesichert. Die Frequenz sei im abgelaufenen Winter sehr stark gewesen. Der Bestand an Musikalien und Büchern ist wiederum ansehnlich gewachsen.

In **Stuttgart** bezweckt ein in der Bildung begriffenes Unternehmen, das sich »Württembergischer Bach-Fonds« nennt, die Pflege der Kirchenkantaten Bach's und zwar besonders durch gelegentliche Einfügung in außerordentliche Gottesdienste. Daß Süddeutschland in der Bachpflege hinter Mittel- und Norddeutschland bedeutend zurücksteht, lehrt schon ein Blick in die Liste der Mitglieder der Neuen Bachgesellschaft.

Wien. Dem (7.) Jahresbericht des Kirchenmusikvereins »St. Peter« zufolge sind wieder verschiedene Messen Haydn's (Harmonie- und Theresienmesse), sowie zum erstenmal das *Te deum* in *C*dur und die Litanei in *B*dur von Mozart aufgeführt worden. Von anderen Werken seien die Messe in *B*dur von Hummel genannt.

Wiesbaden. Hier hat sich ein neuer Bach-Verein gebildet, der sich besonders der Kirchenkantaten annehmen will.

Zürich. An der Universität Zürich haben sich zu gleicher Zeit zwei Privatdozenten für Musikwissenschaft niedergelassen, nämlich Dr. Eduard Bernoulli und Prof. Dr. Ernst Radecke. Die Habilitationsschrift B.'s behandelt das Thema: Aus Liederbüchern der Humanistenzeit, eine bibliographische und notentypographische Studie.

Bachiana. Eisenach. Dem hiesigen Bach-Museum sind eine Anzahl alter Blas- und Streichinstrumente geschenkt, bez. von ihm erworben worden. Es wäre sicher vorteilhaft, wenn dieses Museum in den Besitz solcher Instrumente käme, um sie dann eventuell für Aufführungen leihen zu können.

Chinesisch oder Kolonialrecht oder Musikwissenschaft findet man in einem Artikel der Münchener »Allgemeinen Zeitung« (16. Mai) über »Reform der Universitätsverfassung« von Prof. Dr. Franz Eulenburg-Leipzig als »nur einige untergeordnete Fächer« zusammengestellt. Chinesisch und Musikwissenschaft in ihrer Stellung auf deutschen Hochschulen auf die gleiche Stufe gestellt, ist derart charakteristisch, daß davon mit einigen Worten Notiz genommen werden muß. Daß die deutsche und überhaupt die Musik nicht nur einen der höchsten Ruhmeskränze der europäischen Kultur ausmacht, sondern sie im Leben gerade der deutschen Nation eine tiefe, oft sogar eine entscheidende Rolle spielte, und daß eine Disziplin, die sich mit der Musik in einer Weise befaßt, die andern Disziplinen an Ernst nichts nachgibt, und die seit

Digitized by Google

einem Menschenalter einen ungeahnten Aufschwung genommen hat, das alles scheint einem deutschen, Sozialpolitik, also wohl auch allgemeine Kulturgeschichte treibenden Hochschullehrer entgangen oder nur so wesentlich zu sein, daß ihm »Chinesisch« von der gleichen Wichtigkeit, d. h. von »untergeordneter« Bedeutung erscheint. Hier fängt das »Chinesische« nicht an, sondern hier hört es auf. D. R.

Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienener Bücher und Schriften über Musik.

Abert, Herm. Geschichte der Robert Franz-Singakademie zu Halle a. S. (1833—1908), nebst einem Überblick über die Geschichte des ältesten Halleschen Konzertwesens. Halle, M. Niemeyer. ℳ 3,—.

Bachfest anläßlich der Enthüllung des Bach-Denkmals in Leipzig. 16.—18. Mai 1908. Text- und Programmbuch. 8°, 174 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel. ℳ 1,—.

Bethge, Rob. Robert Franz. Ein Lebensbild. Vortrag. 30 S. ℳ —,40. 8°. Halle, M. Niemeyer 1908.

Breare, W. H. Vocalism, from an English Standpoint. London, Simpkin, 1904. pp. 141, Demy 8vo. 6/.

— Elocution, its first principles. Ditto, 1905. pp. 117. 3/6.

— Vocal Faults, and their remodies. Ditto, 1907. pp. 160. 3/6.

At the present time when it is beginning to be realised that with the exception of Italian, the English tongue is the most vocal of European languages, the above-cited three books are very welcome; for they go to the root of the subject, i. e. the vocalisation of *English* vowel sounds, or as the author happily terms them, English vowel phonetics. The whole art of singing rests upon the ability to secure the best possible quality of tone for each vowel on each note of the compass of the voice, and it is only when this has been acquired that a singer can articulate with satisfactory results. There is a prevalent idea that it is sufficient to vocalise the Italian vowels to be able to sing distinctly in English, but inasmuch as no one would commence the study of German or French speech by learning the Italian vowels, or vice versa, the fallacy of such a procedure in singing is obvious; particularly if it be remembered that in singing the vowels are held very much longer than in speaking. Author's volumes explain in clear and concise language the causes of that faulty pronunciation which render the majority of English singers so indistinct, and show how these faults can be cured. There are few vocalists who would not benefit from the perusal of these books, particularly the volume on "Vocal Faults". See also VII, 439, July, 1906.

F. Gilbert Webb.

Calvocoressi, M.-D. Moussorgski. Collection des Maîtres de la musique. In-12°, Paris, Alcan, 1908.

Ecrire un ouvrage de vulgarisation sur Moussorgski présentait à la fois des difficultés et un attrait particulier. M. n'est guère connu du grand public, qui achète un ouvrage non point pour apprendre du nouveau, mais pour qu'on lui parle de ce qu'il connait déjà. M. Calvocoressi a fait en sorte, d'attirer le lecteur méfiant en présentant tout bonnement la suite des faits et des œuvres. Son livre est clair, et a tout l'intérêt d'une agréable causerie. Pour ma part, (je sus mauvais public c'est entendu) j'aurais aimé çà et là, un peu plus de condensation dans les idées, moins de réserve peut-être dans l'attitude générale. Tel quel, ce livre ne prête pas le flanc à la critique, et c'est un éloge pour un ouvrage qui veut populariser, et non polémiser.

J. E.

Chantavoine, Jean. Beethoven. Aus: »Les maîtres de la musique«, herausgeg. von J. Chantavoine. 8°, 259 S. Paris, Felix Alcan, 1907.

Chantavoine's »Beethoven« ist eine ziemlich eigenartig angelegte Arbeit, ohne Erörterungen von oben her, ohne minutiösen Aufbau aus dem einzelnen, ein fließend geschriebenes, für einen großen Leserkreis berechnetes Buch mit bunten, oft gelungenen Blättern durchsetzt. Zunächst bietet Ch. ein Kapitel, das in aller Kürze Beethoven's Leben erzählt (bis S. 57). Dann folgen Abschnitte über die Sonaten, Quartette, Sinfonien und über die Gesangskompositionen. Bei der Abfassung der »*Conclusion*« (S. 241 ff.) scheint der Verfasser etwas müde geworden zu sein. So

Digitized by Google

behauptet hier z. B. Ch., daß kein Werk B.'s dem anderen gleiche. Bei frischer Geistesverfassung würde der Autor sich gewiß daran erinnert haben, daß B. mehrere Werke geradenwegs wiederholt hat, und daß die mehrmalige Benützung desselben Themas, desselben Motivs für verschiedene Kompositionen bei B. nichts Unerhörtes ist. Ich erinnere an das Triolenmotiv im Finale der Sonate pathétique und an dessen Wiederverwendung in Op. 31, Nr. 1 im dritten Satz in der Seitengruppe. Daß das ganze Menuett vom Septuor in die Klaviersonate Opus 49, Nr. 2 übergegangen ist, wäre ein weit bekanntes Beispiel. Ch. spricht selbst von der mehrfachen Verwendung des Motivs aus der Prometheusmusik für andere Werke (S. 179). Der Autor selbst macht (S. 96) auf die Analogie in der motivischen Arbeit der Sonate Op. 10, Nr. 1 im Prestissimo mit Verwendung des Hauptmotives der V. Sinfonie aufmerksam. Es ist also nicht im entferntesten Mangel an Wissen, der den unrichtigen Ausspruch in der »*Conclusion*« veranlaßt hat, sondern vermutlich Ermüdung oder Hast, oder beides. Dieser Teil verfällt auch in die veraltete Art, B.'s Werke durchaus in Perioden einteilen zu wollen. Man kennt die drei Stile bei Fétis und bei Lenz und die Zweiteilung bei Liszt. Ch. meint, daß mit Liszt's geistreicher Idee die Sache auch schon abgetan sei. In der Tat aber kommt man weder mit der zweiteiligen noch mit der dreiteiligen Schachtel aus. Die Einteilung der Werke B.'s ist insofern viel verwickelter, als der Meister oft nach langen Jahren alte Gedanken wieder hervorgesucht hat, die dann in neuem Kostüm erscheinen. Denn der Künstler hatte unterdessen seine Art geändert. Auch ist B. natürlich ein anderer, je nachdem er flüchtig fürs Brot arbeitet oder vom Genius mit fortgerissen wird und sich gänzlich in seine Kunst versenkt.

Ch.'s Buch wird vielleicht in Frankreich große Verbreitung finden und neue Auflagen erleben. Für solches Wiedererscheinen des Werkes hätte ich die Bitte, daß die Tabelle für die Instrumentierung der 9. Sinfonie gründlich verändert werde. Die große Trommel, Zimbeln, Triangel und moderne Trompeten gehören nicht ins B.'sche Sinfonie-Orchester, auch wenn bei neuen Aufführungen das eine oder andere dieser Instrumente mit verwendet wird, um unserem Gehör Zugeständnisse zu machen. Die Klangfarbe des B.'schen Orchesters ist weich und rund gewesen. Derlei akustische Kanten und Schneiden, wie sie durch Lärminstrumente hereingebracht werden, sind gänzlich unhistorisch. Wer noch den Klang der alten Zugposaunen vernommen hat, wird sogar durch die Töne unserer Klappenposaunen unangenehm berührt, wenn sie ins Klangbild B.'scher Orchesterwerke hineinflegeln.

In der Biographie wird bezüglich der letzten Krankheit B.'s die Diagnose auf Cirrhose der Leber als Neuigkeit aufgetischt. Ich habe diese Krankheit schon um 1880 erkannt und auch öffentlich besprochen. Wenn meine Diagnose in neuester Zeit bestätigt worden ist, so kann mich das recht sehr freuen, aber die Priorität möchte ich mir denn doch wahren.

Th. v. Fr.

Dienstl, M. Richard Wagner und Polen (polnisch), Lemberg, H. Altenberg; Warschau, E. Wende et Co., 1907, 8°, 46 S.

Ein kompilatives Schriftchen, worin wir außer den politischen subjektiven Bemerkungen des Verfassers alles das finden, was die bedeutendsten Wagner Biographen und Prof. Dr. Jan Bołoz-Antoniewicz in dem von Koch (»R. Wagner«, I, 379) zitierten Aufsatz geschrieben haben. Der Verfasser schreibt im allgemeinen über polnische R. Wagner-Bewegung und R. Wagner-Literatur, wobei er freilich die erste und bis jetzt beste polnische Wagner-Broschüre des Grafen Leo Piniński unberücksichtigt läßt. Musikwissenschaftlich, bzw. -geschichtlich erfahren wir nichts, was auch der Verfasser nicht beabsichtigte. Jedoch konnte und sollte er viel gründlicher das Kapitel »R. Wagner und polnische Musikkritik« behandeln.

A. Chybiński.

Fink, H. T. Edvard Grieg. A. d. Engl. von A. Laser Stuttgart (Carl Grüninger). 1908. *M* 3.

Eine sympathische Griegbiographie von einem Freunde — oder besser Kompilisten geschrieben; sie ist sehr fein detailliert, was die äußere Lebensgeschichte Grieg's betrifft, etwa so, als hätte man die Einzelheiten der Oberfläche des Riesenberges Dovre unter die Lupe genommen.

Oft sind gelegentlich wertvolle biographische Notizen über andere nordische Künstler eingeschaltet. Außerdem sind Grieg's sämtliche Gegner an den Pranger gestellt, seine konservativen Kritiker kritisiert worden. Da diese ja längst verblichen sind und der unsterbliche Grieg sie überlebt hat, so dienen meiner Ansicht nach diese Kritiken nur dem Zweck, das Buch unterhaltender zu machen. Auch sonst hat das Werkchen journalistische Allüren: der Verfasser macht sich seine Aufgabe bequem, wenn er meistens Aussprüche anderer zitiert.

Ich will mir es auch bequem machen, indem ich andere zitiere, nämlich Frau Grieg und Prof. Hammerich, Dozent der Musik der hiesigen Universität.

Digitized by Google

Frau Grieg teilte mir mit, daß Grieg sich über H. Fink's Buch sehr gefreut habe, er habe gesagt, daß niemand ihn besser verstanden habe wie der Verfasser. So war der Ausspruch dieses bekanntlich bescheidenen Künstlers, der die tiefe Naturmystik seines Volkes instinktiv in Mystik ans Tageslicht brachte, ohne sich deren intellektuell bewußt zu sein, wie es so oft mit Genies geschieht und geschehen muß.

Doch der Nordländer ist nicht seiner Auffassung. A. Hammerich sagt in »Nationaltidende« 1. April 1908, daß der amerikanische Verfasser »nicht tief unter die Oberfläche kommt«, denn »er begnügt sich mit dem Nächstliegenden, für uns Nordländer längst Festgesetzten«, doch »hat er sich Verdienste mit dem Buche erworben, da es immer gute und fast immer richtige Auskunft gibt«. Thorald Jerichau.

Greilsamer, Lucien. Le Vernis de Cremona. Etude historique et critique. 8°, VIII und 171 S. Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1908.

Holt, Arden. How to dance the revived ancient dances. London, "Queen" office, 1908. pp. 158, illus., cr. 8vo. 3,6.

Considerable movement lately in England for substituting dancing for romping, on revival of ancient style; chief promoters are Nellie Chapman and a department under her. Cf. for masques, pageants, and morris-dances, Prendergast article at VIII, 175, Feb. 1907; also article at VIII, 474, Sep. 1907. This book the literary embodiment of the dance-revival movement. Authoress (per pseudonym) gives history, description, and practical suggestion. Modern dance-history begins with the "Orchésographie" pub. in 1588 by Thoinot Arbeau (recte Jean Tabourot), canon of Langres. The description includes: — Allemande (or "almain", from Swabia), Branle (the swaying, Canaries (from savages of Canary islands), Chaconne (the pretty), Cotillon (the petticoat), Courante (the running, Galliard (he stalwart), Gavotte (from pays de Gap), Minuet (short step), Passepied (or "paspy", Brittany hornpipe), Pavane (Padovana, not from pavo), Rigaudon (or "rigadoon", from inventor Rigaud), Sarabande (the head-wreath, from Persian), Sicilienne (from island), Volta (from turning). Also includes the peculiarly English dances (names often from songs or local allusions): — All in a garden green, Chelsea reach, Cushion dance, Furry, Green goose fair, Heartsease, Hit or miss, Hornpipe, Kemp's jigg, Maypole, Morris-dance (moorish), Oranges and lemons, Trenchmore. For the foundational elements of all these dances, see "Notizen, London". Much also about masques, ballets, etc. Needless to say how much music owes to the poetry of motion, and the technicalities of dancing. See Arbeau, Choreographie, Orchésographie, in dicts. Grove and Riemann; individual dances in Grove, mostly by W. Barclay Squire. Present book might be better arranged and edited, but will nevertheless be useful.

Jachimecki, Z. Musik in Polen, Sonderabdruck aus der Publikation »Polen in Beschreibungen und Bildern« (polnisch), 4°, Lemberg s. a. [1907].

Populäres Schriftchen, in dem der Verfasser nur das Allgemeinste gibt, ohne Neues geben zu wollen. Trotzdem sollten solche Namen aus der poln. Musik, wie Pekiel (XVIII. Jahrhundert) und einige aus dem XIX. nicht fehlen. Leider überwiegt die Bio- und Bibliographistik. Auch hat der Verf. nicht genügend die »*Monumenta musices sacrae in Polonia*« von Surszyński berücksichtigt. Diskutabel ist die Meinung des Verfassers, daß die Psalmen von Nikolaus Gomólka irgend etwas mit den italienischen Formen, wie Frottola und Villanella zu tun haben. Gänzlich fehlt eine, wenn auch kürzeste Geschichte des polnischen geistlichen Liedes. Verfehlt ist die Meinung, daß Zielenski (ca. 1611) nur unter dem ausschließlichen Einflusse der Venezianer (G. Gabrieli) schuf. Auch Marenzio war kein »vortrefflicher Lautenist«; wir wissen nichts davon. Es wäre zum Vorteil des Schriftchens gewesen, wenn es weniger Faksimilia, aber mehr Text enthielte; das Faksimile einer Handschrift von Festa oder eines böhmischen geistlichen Volksliedes hat ja doch mit polnischer Musikgeschichte nichts zu tun. Doch sind viele Abbildungen an sich interessant. Besser ist die »Geschichte« der polnischen Musik des XIX. Jahrhunderts ausgefallen, obwohl auch hier schiefe Urteile oder gar starke Lücken vorhanden sind (der Verfasser vergißt über die Lieder von Zelenski, der in dieser Beziehung wichtig ist, ein Wort zu schreiben).

A. Chybiński.

Katalog des Musik-Archives der S. Peterskirche in Wien. Zusammengestellt von C. Roulland. 8°, VI und 84 S. Augsburg und Wien, in Kommission von A. Böhm & Sohn.

Ein jedenfalls sehr verdienstlicher Katalog, wenn er auch in erster Linie Kirchenmusik aus dem 19. Jahrhundert enthält. Die Bibliothek enthielt bekanntlich einige Schubert- und Beethoven-Autographe.

Köstlin, Heinr. Adf. Die deutsche Tonkunst. [Aus: »Hans Meyer, das deutsche

Digitized by Google

Volkstum«.] Meyers Volksbücher 1523, 1524. 16°, 96 S. Leipzig, Bibliograph. Institut 1908. ℳ —,20.

Kufferath, M. La Salomé de Richard Strauss. In-12°. Paris, Fischbacher.

Nous n'avions pas encore eu occasion de signaler cet intéressant commentaire d'une œuvre qui à fait tant de bruit l'année passée. M. Kufferath, analyste aigu, mais bienveillant, étale devant nous tous les matériaux sonores dont Strauss a entouré le drame d'Oscar Wilde. Evidemment, l'exégèse a toujours quelque chose de subjectif, et j'aurais quelques réserves à faire sur certaines louanges accordées ici par l'auteur. Mais ce livre reste utile à consulter, et très précis. A la fin, d'excellentes indications sur la mise en scène, telle qu'elle devrait être reconstituée.

J. E.

Lalo, Charles. Esquisse d'une esthétique musicale scientifique. 8°, 326 S. Paris, F. Alcan, 1908. Fr. 5,—.

Lefèbvre, L. Le concert de Lille. In-12°. Lille.

Ce petit livre où l'on reconnaît la main de notre collègue lillois M. Paul Pannier contient tout ce qu'il est possible d'apprendre sur l'existence des concerts à Lille depuis le début du XVIIIe siècle. Il faut savoir en effet, que toutes les archives et le matériel de ces vénérables institutions a été mis au pilon il n'y a pas bien longtemps. M. Lefèbvre en a pu sauver quelques épaves, qu'il nous présente ici, en érudit et en bibliophile. Il serait à souhaiter que dans nos villes de province, la curiosité s'éveillat enfin pour la musique et pour la musicologie. Le livre de M. Lefèbvre ira prendre place à la suite de celui de M. de la Laurencie sur les concerts de Nantes.

J. E.

Lenz, Wilhelm. Beethoven. Eine Kunststudie. Erster Teil: Das Leben des Meisters. Neudruck mit Ergänzungen und Erläuterungen von Dr. A. C. Kalischer 8°, VII u. 348 S. Berlin, Schuster und Löffler, 1908.

So weit mußte die Beethovenkrankheit, mit der eine Anzahl Beethovenschriftsteller behaftet sind, sich steigern, daß Bücher über Beethoven, die für unsere Zeit ebenso albern wie abgeschmackt sind, neu aufgelegt und der Welt als etwas Vortreffliches angepriesen werden. Die Kritiklosigkeit kennt hier keine Grenzen mehr, zumal, wenn, wie hier, ganz gewöhnliche persönliche Eitelkeit mit im Spiele ist. Herr Kalischer gesteht uns nämlich, daß die Neuausgabe ihren Grund darin hat, daß Lenz sich in einem Briefe über eine Rezension Kalischer's, Jähn's Weber betreffend, im Jahr 1873 sehr günstig geäußert habe. Seite 247 (Anmerkung) gesteht er uns noch im besonderen, daß ihn Lenz in seinem »Sendschreiben« »besonders als Denker hingestellt« habe. Es fällt schwer, dieser Bescheidenheit gegenüber sowohl ernst als ruhig zu bleiben. Kalischer, der Verfasser der »Macht Beethoven's« die, trüge sie nicht seinen Namen, man als Phantasien einer exaltierten, höheren Tochter bezeichnen müßte, ein »Denker«! Es muß aber wahr sein, denn er sagt es uns ja selbst. Was wohl Beethoven zu dieser Gruppe Beethovenschriftsteller, die sich entweder gegenseitig beweihräuchert oder in den Haaren wie Schulbuben liegt, gesagt haben würde?

Lenz gehört zu den Schriftstellern, mit denen die hypnotische Beethovenverehrung begann. Es ist, wie Herr Kalischer S. 13 Anmerkung in seiner Naivität bemerkt, ein »beethoventrunkenes« Buch. Das ists, was wir brauchen; »trunkene« Leute müssen heute über Beethoven gehört werden. Zur Sache gibt Lenz fast nichts als Gerede, dazu Anekdoten in Überfülle. In gewisser Beziehung am possierlichsten ist es, wenn diese Herren auf Rossini zu sprechen kommen. Daß dieser geistreiche Mann mit seinen witzigen, oft sehr trivialen Vergleichen seine guten Mitmenschen zum Besten hatte, daß er sie — ähnlich wie ein Heinrich Heine — veralberte, das merken viele wirklich dumme Deutsche auch heute noch nicht. An Hand Beethoven's wird da in diesem Buch, wo und wann sich Gelegenheit bietet, von der »deutschen Tiefe« und »italienischen Oberflächlichkeit« geredet. Eine einzige Stelle möchte ich indessen herausgreifen. S. 222 heißt es: Hören wir, was der epikuräische *maestro* der Sängerin Colbrand, die er später heiratete, oder, richtiger, zum Weibe nahm, denn zu dem Ernst der Ehe erhebt man sich gar nicht in Italien, das wäre zu mühsam, über seinen Barbier schreibt.

Herr Kalischer ist bekanntlich mit seinen Anmerkungen sehr freigebig; schätzt z. B. Lenz die *A*-dur-Sinfonie nicht so hoch ein wie Kalischer es haben möchte (S. 247), dann »korrigiert« er ihn flugs. Wenn aber eine ganze Nation in miserabelm Deutsch von seinem albernen Lobredner beschimpft wird, dann schweigt er sich aus, der »Denker« denkt sicherlich nicht einmal daran, daß eine derartige Beschimpfung eigentlich nach dem Staatsanwalt ruft. Ob diese beiden Herren das Klavierstück kennen, das Rossini auf seine Frau nach ihrem Tode geschrieben hat, und das eine feinere Empfindung aufweist, als manche Leute vermutlich jemals

Digitized by Google

fähig sind. S. 224 darf Lenz ohne zu erröten, von der »Arbeitsscheu« Mozart's reden, und Herr Kalischer findet das vollständig in Ordnung; sein Beethoven ist eben doch etwas ganz anderes als Mozart, der wohl in ein Korrektionshaus für »Arbeitsscheue« gehört. Den bekannten Lichtenberg'schen Satz vom Buch und dem Kopf möchte man etwa so wenden: Wenn ein hohles Buch und ein gewisser Kopf zusammenstoßen, dann klingt es aber ganz beängstigend hohl.

Der Ton dieser Worte geht über das übliche Maß einer Ablehnung hinaus; ich weiß dies wohl, und wer sich daran stößt, den bitte ich um Verzeihung. Ich gebe aber zu bedenken, daß man manchen Leuten kaum anders kommen kann. Würde man es mit Ironie versuchen, so würden sie es so wenig verstehen als wie sie Rossini's Ausdrucksweise erfaßt haben. Im übrigen möge man daran denken, daß diese Art der Beethovenschriftsteller zur Physiognomik unseres Musiklebens gehört, und daß hiervon einmal in ungeschminkter Weise die Rede sein durfte. A. H.

Lusztig, J. C. Felix Weingartner. 29 S. mit 1 Bildnis. Persönlichkeiten. Illustrierte Essays über führende Geister unserer Tage. Herausg. und Red.: Willy Leve. gr. 8°. Charlottenburg, Virgil-Verlag. ℳ —,30.

Macpherson, Stewart. Form in Music. London. Jos: Williams, 1908. pp. 273, demy 8vo. 4/6.

While books on "Form" are increasing in number, advanced composers are doing their utmost to avoid its rules and precepts. At first sight therefore it would appear that amateur music-lovers and students are being instructed in that which will prove of little use, since it will be non-existent in the music of the future. But, as a matter of fact, the books which induce audiences to listen intellectually and to recognise the plan of construction of a work are providing a powerful antidote to the extravagances, eccentricities, and incoherences too often found in modern compositions; for, more than anything else, a knowledge of form will enable listeners to arrive at a true estimate of the value of that which is new, and will stem the tide of more emotionalism. Present is a carefully thought-out and illuminating volume. In his introductory chapter author says, "Music appeals to us in a threefold way, which may be described under the headings of (1) Physical Sensation; (2) Emotion, or Feeling; (3) Intellect, i. e. critical judgment based upon certain reasoning powers within us." The first of these we share with the animal creation, certain sounds giving a sense of pain. The second is on a higher plane, for it appeals to our inner consciousness, and is largely dependent upon association. The third division is the highest, for it embraces recognition of symmetry and analysis. Of course there is nothing new in this, but listeners who perceive the vast differences of these influences would not be likely to be led astray by sentimental or bombastic music. Author is equally happy in defining the radical difference between accent, time, and rhythm, pointing out the common error of confusing the last-named term with accentuation. He defines rhythm as a division of music into intelligible periods, which periods are largely determined by the occurrence of cadences"; to which I would add that rhythm is the life-spirit of music. Author illustrates his text with an abundance of admirably chosen musical quotations from familiar works, and adds a glossary and a comprehensive general index. He is Prof. of Composition at Roy. Acad. of Music. See also IX, 116, 171, Dec. 1907.

F. Gilbert Webb.

Mader, W. Ein neues Gesangbuch für Württemberg. 108 S. 8°. Stuttgart, J. F. Steinkopf, 1908. ℳ 1,20.

Matthay, Tobias. "The Act of Touch in all its Diversity"; an analysis and synthesis of pianoforte tone-production. London, Longmans, 1907. pp. 360, demy 8vo. 7/6.

This work is probably the most exhaustive in existence on the art of producing subtle gradations of tone from the pianoforte, and, considering its instructive character, it is to be regretted that author has adopted so verbose a style. The very form of the book is alarming. It consists of 4 parts which in themselves contain full explanations of author's theories and methods; but he is so desirous of helping the reader that he elaborates as fellows. He prefaces each part with a preamble containing a general idea of the matter to be dealt with, follows each part with a recapitulation, and in a concluding summary gives a synopsis of each chapter, a glossary, and résumé of the main features of the work. There are finally an index to the preamble, recapitulatories, and tables; and then an appendix. The result of such prolixity is that every thing is said at the very least four times over. — The distinctive practical feature of the work is that author teaches two distinct finger positions, the straight and bent finger, the former for the sympathetic or "clinging" touch, and

Digitized by Google

the latter for the production of a brilliant tone. The two positions are most clearly defined when the finger is raised, the nail being at an angle of about 45° to the note in the "clinging" touch, but vertical to the note in what is called the "thrusting" touch. The justification of these two positions is apparently based on the fact that in the descent of the "straight" finger the fleshy part touches the note first, forming an elastic cushion; whereas in the second position, the note is struck by the finger nearer to the nail, with consequent impact by a harder surface. Moreover, the former will give a slanting, and the latter a perpendicular blow. The author also deals exhaustively with the action of the upper and lower parts of the arm. In short, nothing may be said to have escaped his microscopic inspection of the various muscular movements governing the production of pianoforte tone. — A condensed version, pp. 129, cr. 8vo, price 2/6, has also been published. There have been some popularizing articles in the »Queen« newspaper by G. Aitken. F. Gilbert Webb.

Mund, Herm. Historische Nachrichten über die Kirchenorgeln in Halle a. S. Mit mehreren Abbildungen nach photographischen Aufnahmen. 15 S. 32×23,5 cm. Leipzig, P. de Wit 1908. ℳ —,75.

Newman, Ernest. "Hugo Wolf". London, Methuen, 1908, pp. 279, demy 8vo. 7/6.

Cheap booklets on musical biography and appreciation have lately been flying about as thick as autumn leaves; for complete list of such sets see VIII, 239, March 1907. Methuens now project a more ambitious set of seven-and-sixpenny octavos, called "New Library of Music"; half of each volume biography, and other half assessment of works. Present author (who has written "Gluck and the Opera" and many essays, and is a well-known music-critic in the midlands) is general editor, and present book is first of series. Further announced, Mozart (Hadow), Beethoven (Tovey), and Handel (Streatfield). These last are historical classics; but for his opening, general editor throws down the glove, by choosing a debated personality, and still more debated principle, of the moment.

The facts of the Wolf case are common knowledge in Austria and Germany, but are little known in England. Born in Styria (mountainous upland Austria, the ancient Noricum, with Celtic-Slav-German population), of impoverished parents of the trading class, on 13 March 1860, Wolf early took to music, and chiefly the writing of songs, as his sole occupation. Unruliness was his personal mark. He left school after school (including Vienna Conservatorium) in disgrace, at age 22 under Muck at Salzburg he showed himself an intractable theatre-subconductor, as he gradually acquired the position of a musician with a following he behaved with intolerable temper and boorishness on receiving the least check, his correspondence is generally an exhibition of indiscriminate invective, and he ended his days in confinement as a lunatic. His compatriots (especially the faithful Hugo Wolf-Verein) made much of his music; but they must have had everything to ignore and forgive in this wild man, of inordinate artistic vanity and continual tumultuousness of thought. The biography almost begins with his running frantically after Wagner, and intriguing with menials till he got access to that master's rooms at an hotel; but when there, it was not for the honour of an interview, but with music in hand to ask the supreme Wagner, then at the zenith of his career, to look at his (Wolf's) budding efforts in pianoforte writing. The opera libretto of the clever Rosa Mayreder, which he rejected with intemperate insult in 1890, was fulsomely and without explanation seized upon in 1895, and became that of his sole finished opera, the "Corregidor" (town magistrate). When Richter tried his "Penthesilea" symphonic poem at a Vienna Philharmonic rehearsal, and finding it ill scored gave it up (scoring since amended by Joseph Hellmesberger, jun.), Wolf's self-satisfied abuse of conductor and executants was insupportable. These samples for the behaviour of a lifetime. After he had had years of dire poverty, his special talent attracted attention, and for the rest of his brief days he lived on the charity of patrons. He died on 22 Feb. 1903. His compatriot Styrian, the music-critic Ernst Decsey, 10 years his junior, has written "Hugo Wolf's Leben und Schaffen" in 4 vols. (Schuster and Löffler, 1903—1906); see VIII, 103, Dec. 1906. There has been abundant other literature. Much of it in "Die Musik"; but that eminent periodical, with its entire absence of month-quotation in the bound volumes and scanty indexing, is from the point of view of English workers almost impossible to use as a work of reference. A Hugo Wolf festival was held at Stuttgart 4—8 Oct. 1906.

Present author in his biographical section, while making Wolf his hero, narrates this human story with pitiless accuracy. As historical writer Newman deserves high commendation. He amasses facts patient-

Digitized by Google

ly and minutely (in this case all from German sources), and is lucidity itself in their consecutive chronological presentation. He is free from preciosity of language, that new and certainly not cis-Atlantic intruder into music-criticism, which uses words for their sound instead of their sense. He makes no perverse judgments, and whether his views are to be held right or wrong he gives full reasons for them. The examples of Wolf's work in 4 years of musical criticism for the fashionable Viennese "Salonblatt" are judiciously chosen and instructive.

Two sentences alone in the biography have to be taken exception to. "Through the German embassy in Berlin Wolf had asked permission to dedicate this [a song Hymnus an das Vaterland, rearranged 1895 for chorus and orchestra] to the German Emperor, a request which the Emperor, unaware of the honour that was done him, was unwise enough to decline" (p. 104). The context shows that this is meant seriously. That the dedication of a song by a half-crazy music-composer, even if it was a very good song, would confer honour on the occupant of one of the chief thrones of modern civilization, and one of the two or three strongest personal characters at present in the world, which the monarch in question was "unwise to decline", is really carrying the pretensions of art to an absurdity. The Anthony Hope class of book puts music-masters above kings, but that is fiction. The sentiment in question is a clap-trap, from which one would have expected that author's usual logical sense would have saved him. Secondly, the German publications on Wolf have mostly indicated proper names at danger-spots, which are numerous, by a dash; there was no occasion to go out of the way to bring in the name given at foot-note on page 138.

The remainder of the book deals with the works. Wolf wrote something like 300 songs with pianoforte accompaniment, mostly at lightning speed. He did not score successfully till he was well past 30. His first publicly performed piece with orchestra, music to Ibsen's "Das Fest auf Solhaug", at age 31, failed from indifferent scoring. His comedy-opera, the "Corregidor" was produced at Mannheim at age 36; having been sketched in first half of 1895, and scored between 19 July and 17 December 1895. This section of the book is primarily an impassioned argument that Wolf was to the song what Wagner was to opera, and threw all song-writers from Schubert to Brahms completely into the shade. As such it is the counterblast to the Brahms-champion Max Kalbeck's denuntiation of Wolf's "extravagantly banal melodies" and "ridiculous harmonic convulsions". Wolf's music being scarcely known in practice in this country, no attempt will be made to judge between the opposite opinions. Only the principle at stake has to be stated. Author considers that minute reproduction of the accents and shades of the spoken tongue is, along with harmonic invention, the final test of the song. The view throughout taken in these columns is that the manipulation of the sense of tonality (sometimes called "form") is to all music exactly what reason is to the brain, and must be the predominant partner even in song. It is open to anyone of opposite opinion to say so in these columns. It is at any rate as clear as noonday that we are approaching an Armageddon between the one principle and the other.

Parent, Hortense. Répertoire encyclopédique du pianiste. 2e Volume. Auteurs modernes (-morts). 8°, XXXI & 348 S. Paris, Hachette et Co.

Pratt, Waldo Selden. History of Music. New York, Schirmer, 1907. pp. 683, demy 8vo. 16/.

An excessively well put together work of reference, arranged in semi-historical style but well indexed, giving a multiplicity of statistics facts and narrations of universal chronological range, such as form the basis of history. There is also abundance of critical opinion. Type arrangements admirable. All music-scholars will find it useful. Author is Prof. of Music, Hartford Theolog. Seminary (U. S. A.).

Reuchsel, M. Un violoniste en voyage. Notes d'Italie. In-8°. Paris, Fischbacher.

Ce n'est là qu'une promenade d'artiste à travers les richesses d'Italie, rassemblant suivant ses gouts, les récits et les anecdotes. Je regrette un peu que M. Reuchsel n'ait pas accordé plus d'attention au présent état de la muique en Italie, qu'aux indications musicologiques récoltées çà et là, et qui ne me semblent pas apporter du nouveau à l'histoire. Nous devrions dans nos voyages, songer à ce que les érudits de l'avenir chercheront dans nos carnets de notes. Se préoccuper de Tartini ou d'Amati c'est très légitime; mais tout a été dit sur ces sujets. L'ouvrage de M. R. a, de ce fait, un caractère pédagogique, que je me garderais de lui reprocher, mais auquel je suis obligé de lui préférer le document de première main. J. E.

Wagner, Richard: Oper und Drama. Teil I. Übersetzt ins Polnische und eingeleitet

Digitized by Google

von Margan Dienstl. Lemberg und Warschau bei H. Altenberg und E. Wende, 1907, 8°, 106.

Diese Übersetzung, obwohl stilistisch noch unbeholfen, ist sehr verdienstvoll, obwohl manches verdünstelt wurde. Als Einleitung hat Verfasser sein Schriftchen »Wagner und Polen« hinzugefügt, was meiner Ansicht deswegen nicht am Platze ist, weil Wagner in seiner Schrift doch keine national-politischen, und zwar diesbezügliche Exkurse macht.

A. Chybiński.

Wolzogen, Ernst v. Ansichten und Aussichten. Gesammelte Studien über Musik. Literatur und Theater. Berlin, F. Fontane & Co. ℳ 4,—.

Wolzogen, Hans v. Aus Richard Wagner's Geisteswelt. Berlin, Schuster & Loeffler. ℳ 4,—; Subskriptions-Preis bis 22. V. ℳ 3,—.

Zillmann, Paul. Das Geheimnis des vollendeten Klavierspieles. Groß Lichterfelde, P. Zillmann. ℳ —,75.

Zeitschriftenschau[1]).

Zusammengestellt von **Carl Ettler.**

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift IX, Heft 1, S. 47 u. Heft 2, S. 91.

Neue Zeitschriften.

GdM Il giornale dei musicisti. Rivista di storia e di critica musicale. Milano.
KM Die Kirchenmusik. Zugleich Mitteilungen des Diözesan-Cäcilienvereins Paderborn. Paderborn, Junfermann'sche Buchhandlung.

Anonym. Kunst und Reklame, AMZ 35, 20. — Die Orgel in der Stiftskirche St. Peter zu Wimpfen im Tal, ZfI 28, 21. — La situation sociale des comédiens en France aux XVIIe et XVIIIe siècles (H. Lyonnet, La paroisse des comédiens; l'église Saint-Sauveur, à Paris), GM 54, 20. — Sibelius in England, ZIMG 9, 8. — Was Richard Strauß über Amerika denkt (Aus: New-Yorker Staatszeitung), DMDZ 10, 20. — Das Musikinstitut Koblenz, RMZ 9, 16. — A »Beethoven Society« of 1819, NMR 7, 78. — Clara Novello, ibid. — Meyerbeer als Harmonium-Komponist, Das Harmonium, Leipzig, 6, 6. — Betrachtungen über das Werk »L'Orgue expressif ou Harmonium« von Alphonse Mustel, ibid. — Ein Rundgang durch das musikalische München, III. Edgar Istel, Tägliche Unterhaltungsbeilage zum »Bayerischen Kurier«, 1908 Nr. 135/136. — Kaiser Karl der Große und der Kirchensänger, GBo 25, 4. — Über Kritik, ibid. — Siegfried Ochs, FMZ 3, 8. — Das Stettiner Musikleben in wirtschaftlicher Beleuchtung, Ostsee-Zeitung, Stettin, 1. März 08.

Abert, Herm. Zur musikgeschichtlichen Forschung in Württemberg, Schwäbischer Merkur, Stuttgart, 19. April 1908.

— Herzog Karl von Württemberg und die Musik, SMH Mai 1908.

Albrecht, G. Zelter's Geburtshaus, Sonntagsbeilage der National-Zeitung, Berlin, 1908, Nr. 14.

Altenburg, W. Zwei strittige Punkte aus der Schallehre, DMMZ 30, 19.

Altmann, G. Zwei Uraufführungen. Hans Schilling-Ziemssen: »Sonnwendglut«. Albert Gorter: »Der Paria«. NMZ 29, 14.

Amicis, Edmondo de. Bettelmusik, Frankfurter Zeitung, Frankfurt a. M., 15. März 1908.

Andersen, Hedw. Gibt es einen männlichen und einen weiblichen »Atmungstypus«? MSS 3, 2.

Angeli, A. D'. La »Gerusalemme liberata« nel teatro melodrammatico, CM 12, 4 f.

Antcliffe, Herb. The poetic basis of Brahms's pianoforte music, MMR 38, 449.

Armstrong, W. Expression, Et 26, 4.

— How to study: A talk with Alessandro Bonci, Mus 13, 5.

B., F. Franz Th. Cursch-Bühren, Frankfurter Sänger-Zeitung, Beilage z. FMZ 3, 8.

B., G. Zum Jubiläum der Berner Musikschule, SMZ 48, 16.

Baker, J. Percy. Some English Church Musicians, MN 5. Januar 1907 u. ff.

— Margaret Glyn's Rhythmic conception of music, MN 28. September 1907.

— Music and Morals, MN 12. Oktober 1907.

— Musical Examinations, MN 9. November 1907.

— Walker's hist. of Engl. music, MN 30. November, 7. Dezember 1907.

1) Für diese Rubrik bestimmte Zusendungen sind direkt an die Adresse des Bearbeiters der Zeitschriftenschau: Herrn Carl Ettler, Leipzig, Floßplatz 26 zu richten

Digitized by Google

Baker. Classics in the »New Cut«, MN 14. Dezember 1907.
— Life of Sterndale Bennett, MN 21., 28. Dezember 1907.
— To young choirmasters, MN 28. Dezember 1907.
— A Magna Charta for municipal music, MN 4. Januar 1908.
— Municipal schools of music, MN 25. Jan. 1908.
— Newman's life of Hugo Wolf, MN 1. Februar 1908.
— The technique of teaching, MN 8. Februar 1908.
— The »Ring« in English, MN 15. Februar 1908.
— Tschudi's life of Ludwig II of Bavaria, MN 29. Februar, 7. März 1908.
— An English »Tonkünstlerverein«, MN 28. März 1908.
— Sir F. Bridge in Canada, MN 4. April 1908.
— Taste i. Church music, MN 18. April 1908.
— The Prevention of Corruption Act, MN 2. Mai 1908.
— Ethel Smyth and English opera, MN 9. Mai 1908.
Batka, R. Eine Komposition Franz Grillparzer's, Neue Revue, Berlin, 1, 8.
— Vom Opernwesen der Gegenwart, KW 21, 15.
Bellairs, Ralph H. Reform of Church music, MN 18. April 1908.
Bendall, W. Russian gipsies and their music, MMR 38, 449.
Berg, W. Die Entstellung der Stimme im Kindesalter, Sti 2, 7.
Bertier, Chr. de. Della musica impressionista, GdM 1, 17/18.
— Due Premiéres a Parigi i Ghislayne, di Bertrand. La Habanera, di Laparra, GdM 1, 17/18.
Bertini, P. La prima rappresentatione del »Faust« e la critica, NM 13, 148.
Beyschlag, Adolf. Händel und die willkürlichen Auszierungen seiner Werke, AMZ 35, 17.
Birkle, A. Kunstwert des Chorals (Aus einem Vortrage, gehalten auf der Generalversammlung des »Hohenzollernschen Cäcilienvereins« am 16. Oktober in Bingen), GBo 25, 4.
Bloomfeld, Daniel. Important events in musical history, Et 26, 3.
Bornstein, Paul. Friedrich Hebbel und Rob. Schumann, DMDZ 10, 20 f.
Bridge, John Frederick. Philip Armes, Nekrolog, MN 15. Februar 1908.
Bumpus, John S. Two Bristol worthies (Wm. Child and John Peace), MN 31. Aug., 7. September 1907.
— Tenbury Dedication festival, MN 26. Oktober, 2. November 1907.
Cahn-Speyer, Rud. Offener Brief an Herrn Dr. Carl Mennicke, MWB 39, 17/18.
Calvocoressi. »Boris Godounow«, MM 20, 9.
Castex. Die Behandlung der Stimmorgane. Nach A. Castex (aus dem Französischen übersetzt von Bernh. Hoeft), Sti 2, 7.
Challier, Ernst, sen. Von Leuten, die ihren Beruf verfehlt haben, NMZ 29, 15.
— Bekannte Männergesangs-Komponisten im Bilde der Statistik, Süddeutsche Sänger-Zeitung, Heidelberg, 2, 8.
Chassé, Ch. La musique Anglaise moderne. SIM 4, 5.
Chwatal, Bernh. Akustik und Intonation, ZfI 28, 23.
Cobbett, W. Willson. Jos. Joachim, Nekrolog, MN 24, 31. August 1907.
— August Wilhelmj, Nekrolog, MN 8. Februar 1908.
Cords, Gustav. Offener Brief an Herrn Dr. Paul Marsop. Eine Antwort auf den Artikel: »Zur Münchner Musikrevolution«, DMZ 39, 20.
Cummings, W. H. Early Reformation music, MN 5. Oktober 1907.
— Edward Chadfield, Nekrolog, MN 4. April 1908.
Curson, H. de. Un concours de ténors, GM 54, 18.
— L'exposition théatrale du musée des arts décoratifs à Paris, GM 54, 18.
— Moussogsky et »Boris Godounoff«, ibid.
— »Hippolyte et Aricie« de Rameau, à l'opéra de Paris, GM 54, 20.
Daffner, Hugo. Erstes ostpreußisches Musikfest in Königsberg vom 3.—5. Mai 1908, AMZ 35, 20.
— Richard Wagner und seine erste Gattin Minna, Königsberger Allgemeine Zeitung, 1908 Nr. 229, 233, 235.
Davidson, Ph. The autobiography of a Rhapsody of Liszt. Et 26, 4.
Dessauer, Heinr. Die neue Dessauer'sche Normal-Viola, ZfI 28, 23.
Dessoir, M. Der heisere Redner. Eine Randbemerkung, Sti 2, 7.
Diehl, A. M. Adolphe Henselt: A Wayward Genius, Mus 13, 5 f.
Dokkum, J. D. C. van. Friedrich Kind en »Der Freischütz«, Cae 65, 4 f.
Dubitzky, Franz. Die Kritik — und wie unsere Tonmeister über sie dachten, NMMZ 15, 19 f.
Dunn, G. E. Recent Gilbert and Sullivan season, MN 31. August 1907.
— G. Cecil on English Singers, MN 7. September 1907.
— Albert Mallinson's songs, MN 14. September 1907.
— A musical censorship, MN 16. November 1907.

Digitized by Google

Dunn. Edmund H. Turpin, Nekrolog, MN 23. November 1907.
— Music in 1907, MN 11. Januar 1907.
— The plague of songs, MN 18. Januar 1907.
— British and Continental orchestras, MN 21. März 1907.
— A copyright controversy, MN 11. April 1907.
— New St. James's Hall, MN 2. Mai 1907.
— Musical jerry-building, MN 16. Mai 1907.
Dürerbund. Wider die Konzertagenten, KW 21, 15.
Eccarius-Sieber, A. Das Musikleben in Düsseldorf, RMZ 9, 17 18.
Edwards, Frederick George. Bristol Cathedral, MT November 1907.
— Sonneck's concert-life in Amerika, MT Dezember 1907.
— Ripon Minster, MT Mai 1908.
— Bridgetower and Kreutzer sonata, MT Mai 1908.
Eisenmann, Alex. Das Stuttgarter Konservatorium und sein neuer Direktor Max Pauer, NMZ 29, 14.
Elson, Arthur. Humor in music, Et 26, 3.
Emanuel, M. Le temps fort et le rythme, SIM 4, 5.
Erk, Karl. »Unter allen Wipfeln ist Ruh'«. – Eine Presse-Fehde, MSS 3, 2.
Ettler, Carl. Einiges über die Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht, NMMZ 15, 18f., DMDZ 10, 21. Deutsche Musikdirigenten-Zeitung, Hannover 1908, Nr. 18.
— f. Kunst und wissenschaftliche Bestrebungen in Koblenz. RMZ 9, 16.
Evans, Edwin, sen. Is there a musical Prose? MN 14. September 1907.
Feld, Kalman. Äußerungen berühmter Dirigenten über die Leonoren-Ouvertüre Nr. 3, DMMZ 30, 17.
Finck, Henry T. Are long symphonie works desirable, Et 26, 3.
Flagler, V. The Romantik in music, Et 26, 4.
Foix, G. de St. Zwei Berichtigungen zum Köchel'schen Verzeichnis der Werke Mozart's, NMZ 29. 15.
Forchhammer, Viggo. Die deutsche Bühnenaussprache und ihre Bedeutung für das Volk, Sti 2, 8.
Frank, Franz. Die Vorgänge im Wiener Musikerbund, OMZ 16, 15f.
Frans. Gewijde Zang, Cae 65. 4.
Freudenberg, W. Der musikalische Zeitgeschmack. Weser-Zeitung, Bremen, 8. März 1908.
Frick, Alb. Merkwürdige Konzerte, Deutsche Warte, Berlin, 8. Februar 1908.
Fridberg, Franz. Die Geigenbaukunst, Sonntagsbeilage z. Voss. Zeitung, 1908 Nr. 16.
Friedländer, Max. Über die Herausgabe musikalischer Kunstwerke, Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1907, Leipzig.
Fuchs, Carl. Zur Auferstehung des Chorals in der evangelischen Kirche, Mk 7, 16f.
Gates, W. Francis. How business methods aid musical development, Et 26, 4.
Geyer, G. B. Der dreistimmige Gesang in der Volksschule, MSS 3, 1.
– Paul. E. N. v. Reznicek's »Donna Diana« im Berliner Kgl. Opernhause, AMZ 35. 19.
Gleichen-Rußwurm, A. v. Vom Tempeltanz zum Walzer, Die Zeit, Wien. 1. März 1908.
Goldmark, Carl. Aus meinen Erinnerungen und Begegnungen, Mk 7. 15.
Goldschmidt, Hugo. Zur Frage der vokalen Auszierung Händel'scher Oratorien, AMZ 35, 19.
Goldschmidt, Moritz. Heinrich der Achte. Musikdrama in sechs Aufzügen, FMZ 3. 7 (April-Scherz-Nummer).
Goßlau. Die Stellung des deutschen Musikdirektors in den wirtschaftlichen Kämpfen der Gegenwart, DMDZ 10, 17.
Greilsamer, L. L'hygiene du violon. SIM 4. 5.
Grieg. Aus Edvard Grieg's Briefen an Dr. Max Abraham, den verstorbenen Stifter der Musikbibliothek Peters, Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1907, Leipzig.
Grunsky, Karl. Rudolf Kirsten: Streifzüge durch die musikalische Deklamation in Richard Wagner's Parsifal (Bespr.). BB 31, 4 6.
Hähn, Rich. Die Stadt Düsseldorf und ihr Musikdirektor, Mk 7, 15.
— Einheitl. Bühnenaussprache, AMZ 35,19.
Haller, M. Über doppelten und mehrfachen Kontrapunkt. Kirchenmusikalisches Jahrbuch. Regensburg, 21. Jahrg.
Hammerstein, O. Oskar Hammerstein über sein Opern-Unternehmen, S 66, 17.
Handke, Rob. Zur Disposition des Volksschulgesangunterrichtes. III. Liedwahl und Liedbehandlung, Sti 2, 8.
Hayward, G. Musical Association Proceedings, MN 23. November 1907.
Herbert, F. W. von. Turkish melodies, MN 7. Dezember 1907.
Hertel, V. Doppelweisen für ältere Lieder. Das geistliche Zeitglöcklein, MS 41, 5.
Heuß, A. Zum Thema: »Mannheimer Vorhalt«, ZIMG 9, 8.
Hill, E. B. Debussy's »Pelléas et Mélisande«, Mus 13, 5.
Hirsch, Benno. Louis Spohr als Erfinder des Geigenhalters, ZfI 28, 21.
Hönn. Heidelberg als Musikstadt, RMZ 9, 19.

Digitized by Google

Hull, A. Eaglefield. Leeds Festival, MN 19., 26. Oktober, 2. November 1907.
Hundoegger, Agnes. Die Reform des Schulgesangs in England und die Tonika-Do-(Tonic Sol-fa-) Methode, Sti 2, 8f.
J. Gräfin Therese Brunsvik, die unsterbliche Geliebte Beethoven's, Leipziger Tageblatt. 24. März 1908.
Imbert, Hughes. Rembrandt and Wagner, Et 26. 3.
Karpath, L. Enthüllung des Brahms-Denkmals in Wien, S 66, 20.
Kidson, Frank. English folksong. MT Januar 1908.
Klanert, Paul. Alfred Ernst: Gouverneur und Müller. Kom. Oper in 3 Akten (Bespr. der Urauff. in Halle a. S., AMZ 35, 17.
Kloß, E. Neue Briefe von Richard Wagner (an Minna Wagner), RMZ 9, 15.
— Richard Wagner und seine erste Gattin Minna, NMZ 29, 14.
Kretzschmar, Herm. Beiträge zur Geschichte der venetianischen Oper, Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1907, Leipzig.
— Kurze Betrachtungen über den Zweck, die Entwicklung und die nächsten Zukunftsaufgaben der Musikhistorie. ibid.
Kruse, G. R. Otto Nicolai als Mitglied des Berliner Tonkünstlervereins, Deutsche Tonkünstler-Zeitung, Berlin, 6. 169.
— Ein Konzert unter Leitung von Wagner-Liszt. Deutsche Tonkünstler-Zeitung, Berlin, 6, 171f.
Kühn, Emma. Eugen D'Albert's Urteil über Johann Sebastian Bach's Vokalmusik, MSfG 13, 5.
Kurth, E. Kritische Bemerkungen zum 5. Kap. der »Ars cantus mensurabilis« des Franco von Köln, Kirchenmusikalisches Jahrbuch. Regensburg, 21. Jahrg.
Landmann, O. Bach-Porträts. Mk 7, 16.
Law, F. S. Music and the department store, Mus 13, 5.
Lederer, V. Aus dem Wiener Musikleben. Frühling, München, 1, 16.
Lee, E. Markham. Holiday music in Scandinavia, MN 5. Oktober 1907.
Leist. H. Der erste Gesangunterricht, Sti 2, 8.
Lincoln, Alice V. Co-öperation of teacher and student, Et 26, 4.
Ludwig, Fr. Die mehrstimmigen Werke der Hds. Engelberg 314, Kirchenmusikalisches Jahrbuch, Regensburg, 21. Jahrg.
Lux, Jos. Aug. Schutz den Beethovenhäusern, Rhein.-Westf. Zeitung, Essen, 7. März 1908.
Maclean, Charles. Handel's system of borrowing, MN 16., 23. November 1907.
— Trumpet standards, MN 15. Febr. 1908.
— The study of Harmony and Counterpoint, MN 29. Februar, 7., 14., 21., 28. März 1908.
— Sir Wm. Herschell. MN 18. April 1908.
Maecklenburg, A. Über Liszt's Klaviertechnik, KL 31, 10f.
Mangeot, A. Ed. Lalo: »Namouna« (Bespr. der Erstauff. in Paris), MM 20, 7.
— »Hippolyte et Aricie«, MM 20. 9.
Marsop, P. Zur Münchner Musikrevolution. Vierzehn Fragen und eine Moral, AMZ 35, 18.
Mason, D. G. Parenthesis Chords again. An answer to criticisms by Messrs. Hawley, Cutter, and White, NMR 7, 78.
Matthew, James E. Grétry's heart, MT Oktober 1907.
— The »Roi des violons«, MT Nov. 1907.
Mathews, W. S. B. A study of syncopations, Mus 13, 5f.
— Concerning grace notes and pedal uses, Mus 13, 5.
Matthias, F. X. Der kathol. Gottesdienst und die abendländ. Musik. Kirchenmusikalisches Jahrbuch, Regensburg, 21. Jahrg.
Maubel. Le renouveau musical en France, GM 54, 17.
Maurat, E. L'opinion musicale contemporaine. SIM 4, 5.
Mojsisovics, R. v. Das Bach-Jahrbuch 1907, MWB 39, 19/20.
Mortimer, Jarvis. George Eliot and music, MN 18. April 1908.
Müller, H. Geschichtliches zum Kirchengesang im Bistum Münster. Kirchenmusikalisches Jahrbuch, Regensburg, 21. Jahrgang.
Münch, Amalie. Die Liedbehandlung auf allen Stufen, MSS 3, 2f.
Musselman, Ernst von. Some factors that aid good teaching, Et 26, 4.
Nagel, W. Hoftheater und Richard Wagner-Verein zu Darmstadt, RMZ 9, 19.
Neißer, Arthur. Ein Schubertfest in Lille, AMZ 35, 17.
— Pariser Musikglossen. MWB 39, 17/18.
Neitzel, Otto. Die Wunder der mehrstimmigen Musik. Eine Laienpredigt. NMZ 29, 14.
— Julius Buths. RMZ 9, 17/18.
Noatzsch, Rich. Die Karwoche in der Peterskirche. MSS 3, 1.
Noska, E. Das Konzertprogramm, Bamberger Tageblatt, 11. März 1908.
Oswald, J. Die musikalische Mastkur der Neuzeit, Kölnische Volkszeitung, Köln a. Rh., 5. Februar 1908.
Perger, Rich. v. Carl Goldmark. Eine Skizze, Mk 7, 15.
Peterson, O. Zum Jubiläum des Leipziger Solo-Quartetts für Kirchengesang. Biographische Skizze. K 19, 5.
Pougin, Arthur. Hippolyte et Aricie de Rameau, M 74, 20.

Digitized by Google

Prelinger, Fritz. Richard Wagner's Briefe an seine erste Frau, Minna Wagner, SMZ 48, 15.
Prendergast, Wm. Organ accompaniments, MN 25. April, 2., 9. Mai 1908.
Prüfer, A. Wenn ich einmal soll scheiden, MWB 39, 19/20.
Prümers, A. Königsberg und seine Musiker, Königsberger Hartung'sche Zeitung, 16 Februar 1908.
Pupin, A. Stimulating the pupil's ambition, Et 26, 4.
Puttmann, M. Das Bachhaus und das Bachmuseum in Eisenach, MWB 39, 19/20.
Reinecke, Carl. Old and new ways of teaching music, Mus 13, 5.
— A newly discovered sketch by Mozart, Et 26, 4.
Riel, Leo van. Pinksternacht, Oper in 2 Akten von Oscar Roels (Bespr.), WvM 15, 17.
Riemann, Ludw. Falsche Rhythmusaufzeichnungen im Schul- und Volksliede, MSS 3, 2.
Rischbieter, Wilh. Musikalische Aphorismen, KL 31, 10f.
Ritter, A. Das Geheimnis der Tonbildung für den Kunstgesang. (Eine neue Theorie der Resonanzbildung auf Grund des Vokalismus), Sti 2, 8.
Roberts, W. A. Eslava and Seville, MN 18. Januar 1908.
Röckner, Heinr. Erstes ostpreußisches Musikfest (in Königsberg), S 66, 20.
Rodenberg, Julius. Zur Erinnerung an Joseph Joachim, Deutsche Rundschau, Berlin, 34, 8.
Rose, Algernon. The Melomaniac, MN 17., 24. August 1907.
Rudder, May de. L'art allemand et Richard Wagner, d'après Peter Cornelius, GM 54, 19.
Rychnovsky, E. Zwei Beethoven-Briefe, Neue Revue, Berlin, 1, 10.
— Neue Beethoven-Literatur, NMZ 29, 15.
S., J. S. Viols, MMR 38, 449.
Sawyer, F. J. Edmund H. Turpin, Nekrolog, MN 2. November 1907.
Scheibler, L. Richard Heuberger's Schubertschrift, (Bespr.), ZIMG 9, 8.
Schering, A. Henry Marteau, HKT 12, 8.
— Die Lehre von den musikalischen Figuren, Kirchenmusikalisches Jahrbuch, Regensburg, 21. Jahrgang.
Schmid, Otto. Zwei altniederländische Märsche: Grenadier-Marsch »Oranien-, Friesland-« und Marsch »Oranien-Gelderland«, DMMZ 30, 20.
Schmidkunz, Hans. Collegium musicum in Berlin, BfHK 12, 8.
Schmidt, L. Eine neue Faust-Musik, S 66, 18.
Schmitz, Alois. Stimmbildung und Stimmphysiologie, Sti 2, 8.
Schuch, H. Das Problem des Musikdramas, Frühling, München, 1, 14.
Schumacher, H. V. Die Berliner Opern- und Operettensaison 1907/08, Das nationale Deutschland, Berlin, 1908, Heft 23.
Schünemann, Georg. Zur Flötentechnik des XVIII. Jahrhunderts, AMZ 35, 19.
Schütz, Rud. Wie kann der Schulgesangunterricht das Musikverständnis anbahnen? MSS 3, 1.
Schwartz, R. Zur Geschichte des Taktschlagens, Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1907, Leipzig.
— Verzeichnis der in allen Kulturländern im Jahre 1907 erschienenen Bücher und Schriften über Musik, Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1907, Leipzig.
Schweich, C. Richard Wagner zu seinem 25jähr. Todestage, Der Kompaß, Stuttgart, 4, 9.
Segnitz, Eugen. Peter Hartmann von An der Lan-Hochbrunn, AMZ 35, 17.
Seibt, G. Noch einmal über die soziale Lage der Sänger und der Kunstgesanglehrer, Sti 2, 7.
Seidl, Arthur. Offener Brief, AMZ 35, 18
Seiffert, Max. Händel's Verhältnis zu Tonwerken älterer deutscher Meister. Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1907, Leipzig.
Shelton, Edgar. The oral study of music. MN 21. September, 1907.
Sherman, Caro. Sustained finger exercises, Et 26, 4.
Shinn, F. G. Fl. J. Sawyer, Nekrolog, MN 9. Mai 1908.
Sivry, A. de. La saison lyrique à New-York, MM 20, 9.
Slumet, A. M. Maurice Galabert, MM 20, 9.
Smith, E. A. The business man and music. Et 26, 3.
Southgate, Thomas Lea. James C. Culwick, Nekrolog, MN 12. Oktober 1907.
— Cecil J. Sharpe on English folksong, MN 2., 9., 16., 23. November 1907.
— Bumpus's N. Italian cathedrals, MN 11., 18. Januar 1908.
— Life of Sir George Smart, MN 22., 29. Februar, 7., 14., 21. März 1908.
— Life of Delane, »Times« editor, MN 25. April 1908.
Sp., R. Zwei Dokumente (Ungedrucktes von Spontini und Schumann), Wiener Zeitschrift für Musik, 1, 5.
Spanuth, A. Alfred Ernst: »Gouverneur und Müller« (Bespr. der ersten Auff. im Stadttheater zu Halle), S 66, 17.
— Nachwort zur Konzertsaison, S 66, 18.
— Richard Strauß bei Wanamaker, S 66, 19.
Specht, Rich. Gustav Mahler, Mk 7, 15.

Digitized by Google

Spencer, Allan. The pianist's hand, Et 26, 3.
Spezzaferri, G. Della Riforma del rigo musicale, CM 12, 4.
Spiro, Fr. Römische Überraschungen, S 66, 19.
Stober, Heinr. Das deutsche Volkslied in seinem Wesen und seiner Geschichte, Süddeutsche Sänger-Zeitung, Heidelberg, 2, 6f.
Stoeving, Paul. The Sevcik method, MN 31. August 1907.
Storck, K. Soziale Nöte im deutschen Musikleben, Der Türmer, Stuttgart 10, 7, RMZ 9, 15.
— Zum Fall Weingartner. Der Türmer 10, 7.
Streatfeild, R. A. The »Ring« in English, MT März 1908.
Strauß, Rich. Offener Brief, AMZ 35, 18.
Thomas, Wolfg. A. Johannes Brahms von Max Kalbeck, RMZ 9, 19.
— Jüngere Tonsetzer der Gegenwart: Julius Weismann, NMZ 29, 15.
Thomson, St. Clair. Voice culture, MN 2. Mai 1908.
Tischer, G. Der Fall Buths, RMZ 9, 17/18.
Untersteiner, A. La musica della Scandinavia, NM 13, 148.
Vancsa, Max. Musikalische Sezession in der Volksoper, Die Wage, Wien, 11, 15.
— Musikalisches Jung-Wien in der Hofoper, Die Wage, Wien, 11, 16.
Viotta, H. Hans von Bülow's Brieven, Cae 65, 4f.
Vivarelli, Liberio. Music in Florence, MN 7., 14., 21., 28. Sept., 5., 12. Okt. 1907.
Vogt, K. Vom Konzertgeben. Deutsche Tonkünstler-Zeitung, Berlin, 6, 170.
Volbach, F. Das Wesen des Wagner'schen Musikdramas, Hochland, München, 5, 7.
W. Generalmusikdirektor Willem Kes, RMZ 9, 16.
Wagner, P. Zur mittelalterl. Offiziumskomposition, Kirchenmusikalisches Jahrbuch, Regensburg, 21. Jahrgang.
Wagner, Rich. Briefe an Gräfin Pourtalès, BB 31, 4/6.
Weinmann, K. Johannes Mulichius (ca. 1590 bis 1641) und Johs. Stomius von Mulinus (1502 bis 1562), Kirchenmusikalisches Jahrbuch, Regensburg, 21. Jahrg.
Wetzel, Herm. Solisten-Konzerte. Ihr Nutzen und Zweck, Mk 7, 16.
Widmann, W. Motette und Messe »Dies sanctificatus« von Palestrina, Kirchenmusik. Jahrbuch, Regensburg, 21. Jahrg. 21. Jahrgang.
Wieland, K. Singen in der Turnstunde? MSS 3, 2.
Wilcox, J. C. Pronunciation in singing, Mus 13, 5.
Wild, J. Formlosigkeit und Programm-Musik, Die Gegenwart, Berlin, 73, 17.
Williams, C. F. Abdy. »A pair of organs«, MN 26. Oktober 1907.
Wolf, Joh. Neue Beiträge zur mittelalterlichen Musik, Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1907, Leipzig.
— Ein anonymer Musiktraktat aus der ersten Zeit der »Ars nova«, Kirchenmusikalisches Jahrbuch, Regensburg,
Wolzogen, H. v. Bayreuther Kunst und deutsche Kultur, Werdandi, Leipzig, 1, 2/3.
— Richard Wagner an Minna Wagner, BB 31, 4/6.
Wustmann, Rud. Sächsische Musikantenartikel (1653), Neues Archiv für sächsische Geschichte und Altertumskunde, Dresden, 29. Band, Heft 1/2.
Zanten, Cornelie van. Zu Josef Sucher's Tode, KL 31, 9.
Zielinski, Jaroslaw de. The classic model in teaching, Et 26, 4.
— Bach's »Forty-eight preludes and fugues«: Their order of study, Mus 13, 5.

Buchhändler-Kataloge.

L. Liepmannssohn. Antiquariat. Berlin S.W. 11, Bernburgerstr. 14. Katalog 167 und 169. Instrumentalmusik vom Anfange des 16. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. 3. Abteilung: O—Z. (1455 Nr.) 4. Abteilung: Nachträge zu dem Katalog, 154 und 157 (A—N) nebst systematischer Übersicht über sämtliche 4 Abteilungen der Instrumental-Kataloge (154, 157, 167 und 169) (1714 Nr.).

L. Rosenthal. Antiquariat. München, Hildegardstr. 14. Katalog 120. Handschriften (800—1500). 331 Nummern. Darunter auch manche die Musik betreffende.

Reeves' Catalogue. Part 10, 1908. London, W. C. Warehause, 4. High Str. St. Giles. Music and musical literature. Ancient and. modern, second-hand and new.

Kritisches.

Als Leiter der »Denkmäler der Tonkunst in Österreich« erlaube ich mir, Herrn Prof. Dr. Max Seiffert, den Verfasser der im Maiheft (S. 293) d. lauf. Jhrg. vorliegen-

Digitized by Google

der Zeitschrift in 69 Halbzeilen erschienenen Besprechung des 2. Halbbandes vom XIII. Jahrg. unserer Denkmäler (Klavier- und Orgelwerke aus der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts, ediert und zur Besprechung abgeliefert im Januar 1906) aufzufordern, über folgende Punkte seiner Kritik Aufklärung zu geben:

1. Die Behauptung über »Inkorrektheiten in Versetzungszeichen, Bögen und Stimmführungen« im einzelnen zu begründen.

2. Wo ist das Cappriccio sopra »Ich dank dir schon durch deinen Sohn« von N. A. Strunck erschienen, und ist dessen Autorschaft durch Autograph oder sonstwie (abgesehen von Ms. 135 der Berliner Kgl. Bibl. und der Erwähnung des Titels in Spitta, Bach, I. 198 und Ritter, I. 188) beglaubigt?

3) Wo ist der Beleg für die Behauptung, daß die Zeichen 𝄎 eine Schreibabkürzung für rhythmische Wiederholung sind?

4. Wann wurden Handschriften der Wiener Hofbibliothek »den Reichsdeutschen grundsätzlich« versagt?

Wien. **Guido Adler.**

Nochmals die »Mannheimer Manieren«. Ein Vergleich der wertvollen, besonnenen Untersuchungen des Herrn Dr. Alfred Heuß zur Frage der Herkunft des Mannheimer *goût* mit den übereilten und galligen Expektorationen des Herrn Dr. Karl Horwitz zu derselben Frage (beide in der Mai-Nummer dieser Ztschr.) ist äußerst lehrreich. Dort echt wissenschaftlicher Forschereifer, dem es nur darum zu tun ist, Einseitigkeiten im Urteile über historische Dinge zu verhüten und der Wahrheit bis zu den letzten Wurzeln nachzugehen, hier mutwillig mit dem Kopf gegen die Wand rennende Verblendung, welche die Existenz des »Dings an sich« leugnet. Die Leser der Ztschr., denen die Denkmälerbände zugänglich sind, werden sich mit Verwunderung überzeugen, daß mindestens $^3/_4$ der von Herrn Dr. Horwitz angeführten Belegstellen für das Vorkommen von Mannheimer Manieren bei den »Wiener Vorklassikern« mit diesen Manieren überhaupt gar nichts zu tun haben. — Der soeben zur Ausgabe gelangende 3. Mannheimer-Band wird ja zu weiteren Diskussionen Gelegenheit geben, geht auch in einem kurzen Vorwort auf Monn usw. ein; im übrigen verweise ich einstweilen auf meinen Aufsatz »Stamitz oder — Monn?« in den »Blättern für Haus- und Kirchenmusik« (1908, April- und Maiheft). Über das Eindringen des Mannheimer Stils in die Klaviermusik demnächst an anderer Stelle. **Hugo Riemann.**

Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft".

Die bibliographische Kommission der IMG., die im vergangenen Jahre nach dem Beschlusse des Baseler Kongresses gebildet worden ist, besteht zur Zeit aus den Herren Dr. Ecorcheville (Paris), Geh.-R. Dr. v. Hase (Leipzig), Dir. Kopfermann (Berlin), de la Laurencie (Paris), Dr. Mantuani (Wien), Norlind (Schweden), Dr. Schulz (München), Prof. Schwartz (Leipzig), Sonneck (Washington), Dr. Springer (Berlin), B. Squire (London). Die Geschäfte führt Bibl. Dr. Springer (Berlin W., Königl. Bibliothek). Dort wird ein musikbibliograpisches Bureau errichtet, welches Material sammelt und verarbeitet und gleichzeitig als Auskunftsstelle dienen soll.

Ortsgruppen.

Berlin.

In der Sitzung vom 21. März sprach Herr Prof. Dr. Max Seiffert über Händel's Verhältnis zu Tonwerken älterer deutscher Meister. Im Hinblick auf die verschiedenen neueren Äußerungen zur Originalitätsfrage, speziell auf Sedley Taylor's Buch, unterwarf der Vortragende die Hallesche Jugendperiode einer genauen Untersuchung und gewann dabei für die Quellenkenntnis wertvolle neue Ergebnisse. Der Vortrag ist inzwischen im neuen Jahrbuch der Musikbibl. Peters im Druck erschienen. Der musikalische Teil der Sitzung brachte eine Reihe Lieder von Adam Krieger (Fräulein von Reichenbach) und ein Duett aus J. A. Hasse's Intermezzo »*Marc Antonio e Pimpinella*« (Fräulein von Reichenbach und Herr Kinkeldey).

Digitized by Google

Die Sitzung vom 2. Mai leitete der Vorsitzende Prof. Joh. Wolf mit einem Nachrufe auf das am 22. April verstorbene Mitglied Dr. Georg Münzer ein, in welchem er das Wirken des früh Dahingeschiedenen mit warmherzigem Eingehen auf seine Persönlichkeit würdigte. Den Vortrag hatte Herr Otto Andersson aus Helsingfors übernommen. Der junge Musikgelehrte, der soeben unter dem Titel *Inhemska Musikströfvanden* einen ansehnlichen Beitrag zur finnischen Musikgeschichte veröffentlicht hat, behandelte »das schwedische Volkslied in Finnland«. Das wissenschaftliche Interesse für dieses Gebiet setzt, wie der Vortragende ausführte, um die Mitte neunzehnten Jahrhunderts ein. Damals begann unter der schwedisch sprechenden Bevölkerung Finnlands eine eifrige folkloristische Sammeltätigkeit, die später von der »Schwedischen Literaturgesellschaft in Finnland« mit großem Erfolge weitergeführt wurde. Neben dem direkten Einflusse Schwedens waren es besonders die großen finnischen Nationalwerke *Kalewala* und *Kanteleter*, das Lebenswerk Elias Lönnroth's, welche die Freude an den volkstümlichen Kulturüberlieferungen weckten. In schwedischen Gegenden Finnlands wurde eine große Menge von Volksliedern, Sagen und Märchen gesammelt, die trotz ihrer Verwandtschaft mit der Poesie der skandinavischen Nachbarländer ein eigenes Gesicht zeigen und als eine selbständig erwachsene Blüte nordischer Volkskunst zu betrachten sind. Die Texte lagen zum Teil schon seit einem Jahrhundert in Drucken oder Handschriften vor, sodaß ihre willkürliche Veränderung eingeschränkt wurde. Die Melodien dagegen waren bis in unsere Zeit hinein durch keine Fesseln in ihrer freien Gestaltung behindert, da die Bauern äußerst selten Notenkenntnis besaßen, und so wirkte der verschiedene Geschmack in verschiedenen Gegenden umformend und variierend auf die Weisen ein. Von der Mannigfaltigkeit des musikalischen Charakters gaben zahlreiche Proben von Balladen, Kinder-, Liebes-, Hochzeits-, Seemanns-, Hirtenliedern u. a., die der Vortragende selbst vorführte, eine lebendige Anschauung. Besonders interessant war das Auftreten der alten Kirchentonarten, die sich in vielen Liedern unberührt erhalten haben. Der Vortragende schloß mit dem Urteil, daß die schwedischen Lieder Finnlands nicht nur der Sammlung und wissenschaftlicher Bearbeitung wert sind, sondern auch in hohem Maße verdienen, dem Volke in künstlerischer Neubelebung wiedergeschenkt zu werden.

An die fesselnden und lehrreichen Ausführungen knüpfte sich eine angeregte Diskussion. An ihr beteiligten sich neben den Herren Prof. Bolte und Geh.-Rat Friedländer auch zwei namhafte nordische Folkloristen, die Herren Elling (Christiania) und Dr. Ilmari Krohn (Helsingfors), welche die Ortsgruppe als willkommene Gäste begrüßen durfte.

Das musikalische Programm des Abends war: 1. G. Ph. Telemann: *Musique de Table* IV, Satz 1, für 2. Viol. u. Baß. 2. J. Mysliweček: Trio *B*dur op. 1, 4 für 2 Viol. u. Baß. 3. Klaviersoli von Fr. Couperin. 4. Pergolesi: Trio *G*dur für 2 Viol. u. Baß. 5. J. L. Krebs: Ouverture à la française aus dem *D*dur Trio für 2 Viol. u. Baß. Ausführende: Herr Kamieński (Klavier), die Kgl. Hofmusiker Herren Seiffert, Jeschke u. Huldschinski.

In dem Berichte über das Konzert von Madame Wanda Landowska (Heft 7, S. 268) ist sinnlos »Instruktion« gedruckt worden, wo von »Intuition des poetischen Gehaltes« die Rede war. **Hermann Springer.**

Warschau.

Am 10. Mai d. J. fand eine Generalversammlung der polnischen Sektion der IMG. statt.

An Stelle der ausgetretenen Herren L. Marczewski (gew. Sekretär) und Dr. L. Silberstein wurden als Ausschußmitglieder die Herren Adolf von Guszewski (als Sekretär) und Prof. Heinrich Melcer gewählt.

Im Januard. J. hatte Herr Direktor B. Domaniewski einen Vortrag über »Moderne Klaviertechnik« (speziell über Breithaupt) gehalten. **Adolf v. Guszewski.**

Wien.

Am 24. März l. J., Vortrag des Professors für Sologesang und Gesangsmethodik am Wiener Konservatorium, Franz Haböck, über: »Die Entwicklung der phy-

Digitized by Google

siologischen Gesangsmethoden«. Prof. Haböck stellt uns folgenden Grundriß zur Verfügung. Die physiologischen und praktischen Kenntnisse der alten Völker von der Stimme und ihrer Bildung sind nicht gering anzuschlagen. Besonders beiden Griechen und Römern finden wir in den Schriften der Philosophen, Physiologen, Mediziner einerseits und in den Kunstlehren der Rhetoren anderseits reichliche Belege hiefür.

Die Unterschiede der Stimmübung des Redners von der des eigentlichen Stimmbildners, des »Phonaskos«, sind klar umschrieben bei Quintilian, welcher auch Anweisungen für den Gebrauch des Atems, Beschreibungen von Stimmfehlern und deren Verbesserung gibt. Andere Autoren sprechen von der Möglichkeit, durch Übungen — besonders von der Mittellage aus (Cicero) — die Kraft und den Umfang der Stimme zu vergrößern. Auch Wert und Art einer deutlichen und schönen Aussprache werden oft gründlich abgehandelt. Die Schriften der Alten und spärliche Traditionen blieben wohl im Mittelalter erhalten. — Der Aufschwung der Gesangskunst in des Renaissance hat an theoretischen Werken über Stimmbildung fast nichts hervorgebracht.

Der Vortragende teilte nun aus einem auf Studienreisen in Italien und in Paris gewonnenen Materiale eine Reihe teilweise vollständig unbekannter Daten mit, so insbesondere aus einem 1562 in Neapel gedruckten Werke von Camillo Maffei da Solofra: *Un discorso della voce e del modo d'apparare di cantar di garganta«* etc., durch welche überzeugend nachgewiesen wird, daß die physiologischen Grundlagen der alt-italienischen Gesangsschule die Theorien der Griechen, — vor allem des Aristoteles — und des römischen Arztes Galenus sind.

Maffei's Abhandlung enthält aber die Urform der alt-italienischen Gesangslehre nicht bloß in ihrem stimmphysiologischen, sondern auch in ihrem praktischen Teile, welcher Regeln für die Ausbildung der Stimme im allgemeinen und mit Notenbeispielen belegte Anweisungen für den Koloraturgesang im besonderen gibt, die sich mit den Traditionen des 17. und 18. Jahrhunderts teilweise wörtlich decken.

Die ausführliche Darstellung der Anatomie und Physiologie des Stimmapparats, der Arten der Stimme und der Sprachlaute, die Anleitung zur Erzeugung des Falsetts durch erhöhten Luftdruck und andere Details geben hochinteressante Aufschlüsse, — wie ein Zeitgenosse Maffei's am Anfang des Buches versichert, zum ersten Male —, über den Stand der damaligen Theorie und Praxis des Kunstgesangs. Besonders hervorzuheben wäre noch der durch dieses Werk erbrachte Nachweis, daß die von den alten italienischen Sängern bevorzugte Brustatmung nur auf medizinisch-physiologische Quellen, die eben die wissenschaftliche Anschauung der Zeit boten, zurückzuführen ist, ebenso wie die Zwerchfell-Flankenatmung-Kombination der französischen Schule bei Berard-Blanchet (1755) auf dem Stande der Forschungen von Ferrein und anderen basierte.

Ferner teilte der Vortragende aus Girolamo della Casa's Werk: »*Il vero modo di diminuir*« (1584) einige Silbenübungen mit, die sowohl für die Erlernung des Bläseransatzes als für die Übung der Singstimme bestimmt erscheinen. Den Schluß bildete eine Darstellung der altfranzösischen Gesangsschule seit Bacilly (1679) und ein Überblick über die Anfänge der deutschen Gesangslehre und die Fortschritte der physiologischen Gesangsmethode bis auf die Gegenwart.

Prof. Haböck beabsichtigt übrigens eine Publikation von Auszügen aus den vorerwähnten Werken, die jedenfalls auf weiteres Interesse rechnen dürfen.

Gustav Donath.

Neue Mitglieder.

Romuald Aust, Radriejowice. St. Zyrardow près Varsowie (Russie).
Egon Hans Epstein, Kapellmeister, Nürnberg (Stadttheater).
Adolf Hamm, Münster-Organist, Basel, Bachletten 18.

Änderungen der Mitglieder-Liste.

Dr. **Leopold Hirschberg**, Dozent für Musikwissenschaft, jetzt: Berlin-Charlottenburg, Sybelstraße 17.
Dr. **Curt Sachs**, Berlin W. 30, Luitpoldstraße 33.

Ausgegeben Anfang Juni 1908.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Gautzsch b. Leipzig, Ötzscherstr. 100N
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36/38.

Digitized by Google

Telegrams: "BREITKOPF, LONDON". Telephone Number 13514 CENTRAL.

INTERNATIONAL MUSICAL SUPPLEMENT.

(Being Supplement to the International Musical Society's Monthly Journal).

JULY-AUGUST 1908.

English Matter in June and July-August Journals.

Arbeau on dancing, Thoinot, 317, 321
Corregidor, Wolf's, 325
Dances and dance steps, 317, 321
Empire ode, Mackenzie, 315
Form in vocal music, 323, 325
Form v. emotionalism, 323
Hegar and partsongs, 306
Male voice part-writing, 305
Man's alto v. high tenor, 306
"New Library of Music", 324
Part-progression, rules of, 306
Part-songs, contemp. German, 305
Penthesilea of Kleist, 324
Reference history of music, 325
Sands of Dee, Harriss, 315
Sea wanderers, Bantock, 315
Stabat Mater, Stanford, 315
Touch on the pianoforte, 323
Vision of Life, Parry, 315
Vowel-sounds, English, 319
Wand of youth, Elgar, 315
Wolf, life of Hugo, 324
Biography, dict. of national, 388
Cerebral development of music-sense, 352
Corbetta the guitarrist, 385
Cremona violins imitated, 388
Costa and Bennett, 347
Expression in music, 352
Flowers in concert-rooms, 394
"Golden Tree" and Iphigenia legend, 587
Handel and Bach, contemporaries of, 386
Horspool v. Cummings, 385
Iphigenia in Tauris revived, 387
Libel, law of, 385, 386
May-queen, Bennett's, 346
Murray v. "Times", 386
Niecks on programme-music, 351
Omar Khayyam, Bantock's, 358
Ossian and Fitzgerald, 359
Pepys club, 385
Programme-music, 350
Revivals, central office for, 386
Ruba'iyyát, 358
Singing, common-sense of, 393
Sterndale Bennett, 346
Streatfeild on poetic basis, 351
Tallis Mass now printed, a, 398
Technology, international musical, 400
"Times" and the book-trade, 386
Violin-making, theory of, 388
Wallace on the musical sense, 352
"Wreckers", Ethel Smyth's, 357

English Books reviewed in Ditto.

Breare's Vocal faults, 319; *Arden Holt's* Dance-revivals, 321; *Macpherson's* Form in music, 323; *Matthay's* Pianoforte touch, 323; *Newman's* Hugo Wolf, 324; *Pratt's* History of music, 325; *Dictionary* of British national biography, 388; *Grossmann's* violin-making, 388; *Santley's* art of singing, 393; *Tallis* Mass, 398; *Wotton's* dict. of musical terms, 400.

Abstract Notes on German &c. Matter in Ditto.

(Page 335). *A librarian career cut short.* As "library" (Bibliothek) may be used in sense of a section of published works, "Peters Edition" and "Peters Music Library" often confounded. —— Kühnel and Hoffmeister started a music-publishing business in Leipzig in 1800. C. F. Peters bought it in 1814. Later members of firm, Max Abraham and F. Friedländer. Cheap "Peters Edition" started 1868. H. Heinrichsen

Digitized by Google

succeeded Abraham in 1900 as sole proprietor. Place of business, 10 Thalstrasse, Leipzig. —— In 1893 above-named Max Abraham started at his own expense a free music-reading library. Where kept valuable scores MSS, books, etc. Nucleus was the lending-library collection made by Alfred Dörffel (b. 1821, music-librarian of Leipzig State Library, editor of music-classics, etc.) and taken over in 1885 by the son Baldwin Dörffel. "Peters Music Library" was formally opened for use 2 Jan. 1894. Abraham endowed the same with £ 20,000, left at death in 1900 in trust with Leipzig Town Corporation. Library address, 26 Königsstrasse, Leipzig. —— First librarian and technical organizer was Emil Vogel (1859—1908) then well-reputed, though only 34 years old. A year after opening, he started also the "Peters Jahrbuch", which combines with a report on the year's working of Library an extensive annual for musical research. After scarcely 7 years' work, he was struck down with a malignant disease, and had to retire in 1901 to Berlin; his successor at 26 Königsstrasse, Rudolf Schwarz, who writes this article. Vogel died 18 June 1908, aged only 49.

(Page 353). *Allgemeiner deutscher Musikverein* (*General German Music Society*). For sketch-history of Leipzig weekly musical newspaper "Neue Zeitschrift für Musik", which ran 72 years, 1834—1906, see VIII, 40a, Nov. 1906, and VIII, 386b, July 1907. Its editor 1845—1868 Karl Franz Brendel. To celebrate 25th birthday of this newspaper, always "progressive" in aim, Brendel in 1859 projected above-named performing Society (opera and concert) with same tendency. Inaugurated by Liszt at Weimar 1st August 1861. Since then large festivals bringing out new or unusual works each Whitsuntide in one or other of many different German towns. Distinguish from Allgemeiner deutscher Musikverband (General German Musical Union), a league of some 14,000 practical musicians founded 1872, similar to our Incorporated Society of Musicians founded 1882; see for latter VIII, 40a, 43, Nov. 1906. —— During past year Rd. Strauss (Berlin), President of AdMV., Max Schillings (Munich) Vice-president. Music-selection committee, Obrist (Weimar), Hegar (Zürich), Humperdinck (Berlin), Klose (Munich), Pfitzner (Munich). —— This year's meeting (30 May—5 June) at Munich was the 44th, and reported as most successful on record. Prince Regent Theatre for first time opened its doors to contemporary opera, and there were done works by 3 Munich men, "Dance-legend" of Hermann Bischoff (38 Franz-Josephstrasse), fairy-tale opera "Ilsebill" of Friedrich Klose (Akademie der Tonkunst), and tragic opera "Moloch" of Max Schillings (4 Aiblingerstrasse). These last two not real novelties. "Ilsebill" was produced by Mottl at Munich in 1905; see report at VII, 106, Dec. 1905. "Moloch" was produced by von Schuch at Dresden, 8 Dec. 1906; see full account at VIII, 114b, 135, Jan. 1907. Berlioz's great two-part opera "Die Trojaner" (Les Troyens) was done here for first time anywhere complete in one day, 4—11 p. m. with break, under Mottl. Part I, "Prise de Troie" (Cassandra, wooden-horse, suicide of the Trojan wo-

Digitized by Google

men, etc., 3 acts, 4 scenes), was never printed or played in Berlioz's life-time; first produced Carlsruhe 1890 under Mottl, since when in Paris, Brussels and Moscow. Part II, "Troyens à Carthage" (Dido and Aeneas story, 4 acts, 5 scenes) was produced by Berlioz at new Théâtre Lyrique, 4 Nov. et seq. 1863, but then coldly received; after his death and of late years often done, but never in England. Libretto of these by Berlioz, German translation by Emma Klingenfeld, published by Breitkopf and Härtel. For full introductory account, see Smolian's pamphlet, Leipzig, Seemann, 1900. That the opera will ultimately stand by side of Wagner's later works, there can be little doubt; but it is an opera-style entirely per se. —— At one of the concerts was performed the "Mass of Life" cantata after Nietzsche's "Zarathustra" by Frederick Delius (Grez sur Loing, Seine et Marne, France), described as born 1863 of German parents settled in Bradford, Yorkshire, subsequently a planter in Florida, for last 18 years resident in France. Reviewer (Edgar Istel, 28 Schönfeldstrasse, Munich) characterizes D. as the most interesting personality of the festival, a colourist, and a nature-painter; while the best part of his work is strongly reminiscent of Debussy.

(Page 356). *Jaques-Dalcroze system of musico-rhythmical gymnastics.* A demonstration made a great impression at 4th Music-teachers' Congress (7—11 June 1908, Berlin). For description see IX, 238b, April 1908.

(Page 398). *Incipient music in young America.* German notice of the "Early Concert Life in America, 1731—1800" (Breitkopf and Härtel) of O. G. Sonneck (Library of Congress, Washington). History compiled from newspaper advertisements and notices in 4 centres, Charleston, Philadelphia, New York and Boston. This easel-work being most laborious, author has rendered great service. Further, a virgin theme, for of the 9 musicians who he says "shaped the destinies" of American concert-life, not a single one is paragraphed in Schirmer's 1900 Dict. of Musicians. The merit of such a book lies in the running commentary, which here admirable; neither over-learned, nor flippant. Introduction itself (9 pages) is an illuminating sketch of the genesis of concerts in Europe, through private societies (the early "Academies" of Italy and France, and "Collegia" — which merely meant Zusammenkünfte, see VIII, 78c, Dec. 1906 — of Germany); for whose meetings however guests often made contributory payments. Few books give so much information, while disarming the opponents of antiquarianism. Reader will find that England's colonists did very much what England's home-people of the same period did.

Notice to Subscribers.

☛ *A General Meeting of Members* belonging to the United Kingdom will take place on Tuesday 3rd November 1908 at 4.30 p. m. at Messrs. Broadwoods' Rooms, Conduit Street, London, W. Agenda in next number.

Yearly Subscription for complete Monthly Journal, Quarterly Magazine, and General Index (about 1350 pages) 20/. The same for Journal only, 10/. Subscription entered now carries to end of September 1909. Anyone who contemplates subscription can obtain specimen copies on applying to Messrs. Breitkopf and Härtel, 54 Great Marlborough Street, London, W.

Digitized by Google

IMPORTANT NOTICE.

Joseph Haydn's Complete Works.

MONUMENTAL NEW EDITION IN ABOUT 80 VOLUMES.

The reverential learning and art-enthusiasm of the present age have given rise to monumental CRITICAL COMPLETE EDITIONS of the MUSICAL CLASSICS. Of these costly and responsible undertakings **Messrs. Breitkopf & Härtel** have for half a century made a speciality, having indeed been left with almost a monopoly therein. Finished or in progress (the latter being marked*) are their full-score critical complete editions of:—Bach (with the German Bach Society), Beethoven, Berlioz*, Chopin, Frederick the Great, Froberger (with Artaria), Grétry*, Handel (with the German Handel Society), Haydn*, Lanner, Lasso*, Liszt*, Mendelssohn, Mozart, Palestrina, Schein*, Schubert*, Schumann, Schütz, Joh. Strauss, Sweelinck, Victoria*. Total, nearly 700 vols. folio, sumptuously engraved on metal plates, edited and furnished with prefaces by the best scholars of the day. ☞ Such editions supersede all others for purposes of conductors, public libraries, private collectors, historians, etc.

Haydn is one of the great trio, Haydn, Mozart, Beethoven, the founders of instrumental music, and the CRITICAL COMPLETE HAYDN EDITION, having been under preparation for 20 years, is now begun. General editors in Germany and Austria are Guido Adler (Vienna), Hermann Kretzschmar (Berlin), Eusebius Mandyczewski (Vienna) and Max Seiffert (Berlin). Special attention to autographs will be paid by:—Albert Kopfermann, director of Musical Section of Royal Library in Berlin, Charles Malherbe, Librarian of Paris Opera, and William Barclay Squire, of the British Museum, London. The following have undertaken to edit special series:—Max Friedländer and Carl Krebs (Berlin), Erwin Luntz, Lothar Herbert Berger, Robert Hirschfeld, Robert Fuchs, Ignaz Brüll, Richard Heuberger and Carl Luze (Vienna), Felix Weingartner (Berlin, Munich), Arnold Schering (Leipzig), and Ernst Naumann (Jena). The Royal Library at Berlin, the Royal Library and the Gesellschaft der Musikfreunde at Vienna, Prince Nicolaus Esterhazy, and other owners of valuable autographs, have already placed such at disposal.

Total edition estimated at about 80 volumes (orchestral 30, chamber 15, secular vocal 15, sacred vocal 15, etc.). Subscription-price for entire edition (subscribers saving about 30 per cent) will be about £60. Payment, on receipt of volumes, will be about £5 per annum. Subscribers will be entered in the "GOLDEN BOOK," specimen-copy of which will be sent on application.

BREITKOPF & HÄRTEL

54, Great Marlborough Street, Regent Street, LONDON W.

Digitized by Google

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT

Heft 10/11. **Neunter Jahrgang.** **1908.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 ℳ. Anzeigen 25 ₰ für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen 15 ℳ.

Emil Vogel †.

In Nicolassee bei Berlin starb am 18. Juni der Ehrenbibliothekar der Musikbibliothek Peters Dr. Emil Vogel in seinem fünfzigsten Lebensjahre. Die Verdienste des Verstorbenen um die Musikwissenschaft sind zu bekannt, als daß sie an dieser Stelle noch besonders hervorgehoben zu werden brauchten. Seine bibliographischen Arbeiten: Bibliothek der gedruckten weltlichen Vokalmusik Italiens aus den Jahren 1500—1700 und sein Katalog der Musikabteilung der herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel genießen durch die Zuverläßigkeit der Angaben Weltruf. Auch um die Ordnung des Ludwig Erk'schen Nachlasses für die Bibliothek der Kgl. Hochschule für Musik in Berlin hat Vogel sich bedeutende Verdienste erworben, die allerdings weniger in die Öffentlichkeit gedrungen sind. Seinem schlichten Charakter widersprach es, Reklame für sich zu machen. Er bedurfte auch solcher Mittel nicht, seine glänzenden Leistungen waren die besten Empfehlungen. Und als im Jahre 1893 Dr. Max Abraham den Plan faßte, die Musikbibliothek Peters zu gründen, war es daher ganz natürlich, daß für die Bibliothekarsstelle kein anderer in Frage kommen konnte als Emil Vogel.

Nach zehnjährigem Ringen und Kämpfen — die Zeit, in die seine Reisen nach Italien als Assistent Dr. X. Haberl's und seine grundlegenden Arbeiten über Monteverdi und Gagliano fallen, Arbeiten, die ihm u. a. die Ehrenmitgliedschaft der Kgl. Musikakademie in Florenz einbrachten — hatte er nun eine Position gefunden, die ihm die Gründung eines eigenen Hausstandes ermöglichte und die auch wohl seinen Neigungen am meisten entsprach. Mit wahrem Feuereifer ging er an die Organisation des seiner Leitung unterstellten Instituts. In einem halben Jahre war der ganze Bestand der aus dem Grundstock der A. Dörffel'schen Musiksammlung hervorgegangenen Musikbibliothek Peters katalogisiert. Eine Riesenleistung, wenn man bedenkt, daß der Katalog nicht weniger als 20 Druckbogen umfaßt! Durch das im Jahre 1895 zum ersten Male erschienene »Jahrbuch« lenkte er die Augen der gesamten gelehrten musikalischen Welt auf das junge Institut. Durch eigene Beiträge und durch die Heranziehung bedeutender Gelehrter hat er es verstanden, das Jahrbuch auf der Höhe wissenschaftlicher Forschung

Digitized by Google

zu erhalten. Da traf ihn jählings ein grausiges Geschick. Im Todesjahr Friedrich Nietzsche's wurde er von einer heimtückischen, langsam schleichenden Krankheit befallen, die ein weiteres wissenschaftliches Arbeiten unmöglich machte; ihr ist er nunmehr auch erlegen. — Für die Wissenschaft bedeutete das Erlahmen dieser Kraft einen schweren Verlust, trug Vogel sich doch noch mit einer Reihe größerer, nicht ausgeführter Pläne. Man möchte mit Grillparzer sagen: Der Tod begrub hier einen reichen Besitz, aber noch schönere Hoffnungen. Wir aber, die wir den Verstorbenen persönlich gekannt haben, wir haben in ihm einen lieben, uneigennützigen Freund verloren, der sich durch seinen goldigen Charakter einen bleibenden Platz in unseren Herzen gewonnen hat.

Leipzig. **Rudolf Schwartz.**

Rossiniana.

I.

Über die Chronologie der Rossini'schen Opern finden sich bekanntlich in der Literatur bei einer ganzen Anzahl von Werken abweichende Angaben. Sie beginnen gleich mit seiner ersten dramatischen Arbeit infolge des Umstandes, daß die Zeit der Entstehung und das Aufführungsjahr nicht auseinandergehalten werden. Wer z. B. Fétis' Artikel[1]) benutzt, findet *La cambiale di matrimonio* (1810) als Rossini's erste Oper genannt. Und doch war *Demetrio e Polibio* sein erstes Bühnenwerk, das indes erst 1812 zur Darstellung gelangte. Wann es entstanden ist, läßt sich nicht mit völliger Sicherheit feststellen. Beyle[2]) und nach ihm Wendt[3]) meinen, es müsse 1809 geschrieben, vollkommen ausgearbeitet aber erst bei der Aufführung worden sein. Azevedo[4]) legt es ungefähr ins Jahr 1806; Silvestri[5]) glaubt, Rossini habe es 1808 begonnen und 1809 vollendet. Das Verzeichnis von Ricordi[6]) hingegen besagt über die Entstehung wiederum »verso 1806«. Gegen letztere Angabe äußert Zanolini[7]) nach anfänglicher Zustimmung (S. 9) seine Bedenken (S. 234) und meint, die Oper sei eher nach dem August 1808 komponiert.

Eine Anzahl solcher abweichender Daten läßt sich nach einer von der Rossiniliteratur immer noch nicht genügend benutzten Quelle berichtigen, nämlich aus der Leipziger »Allgemeinen musikalischen Zeitung«. Freilich ist dies nicht immer der Fall und es bleiben, wie bei Demetrio und Polibio, offene Fragen. Von diesem Werk ist dort an der überhaupt ersten Stelle, an der ausführlicher von Rossini gesprochen wird, die Rede, Jahrgang 1813, S. 525 ff.

»Die Musik dieser Oper verdient ausgezeichnet zu werden. Hr. Rossini, ein junger Mann aus Pesaro . . . studiert nach seiner eigenen Äußerung Mozart und Haydn fleißig[8]) und zeigt auch eigenen Geist. Er ist, nach Sim. Mayr, wohl heut der beste

---

1) *Biographie universelle*, 2. Aufl. VII, 321.
2) *Vie de Rossini*, 2. édition 1824. S. 278, 538.
3) Rossini's Leben und Treiben, 1824. S. 24 ff., 438.
4) *Rossini, sa vie et ses œuvres*, Paris 1865 S. 33.
5) *Della vita e delle opere di G. Rossini* S. 83.
6) *Prospetto chronologico.* 48. Supplement der *Gazetta musicale di Milano* 1874.
7) *Biografia di G. Rossini* 1875.
8) Das wird auch 1814 Sp. 254 nochmal hervorgehoben.

Digitized by Google

Operncompositeur in Italien. Er hat diese seine erste Oper eigens für die Familie Mombelli vor fünf Jahren (also 1808) komponiert . . .«

In dem Verzeichnis seiner Kompositionen bis Karneval 1820, das Rossini selbst dem Korrespondenten der genannten Zeitung übergab und dieser (Jahrgang 1820 Sp. 81) mitteilte, steht *Demetrio e Polibio* an erster Stelle der opere serie; doch fehlen diesem Verzeichnis leider die Daten. Endlich besitzen wir noch mündliche Äußerungen Rossini's über das Werk. Sie finden sich in den Gesprächen, die Hiller 1856 gelegentlich eines gemeinsamen Aufenthaltes in Trouville mit dem Meister hatte und 1868 veröffentlichte [1]). Danach begann die Bekanntschaft mit den Mombelli's, als Rossini 13 Jahre alt war, also 1805. Hiller fragt nun:

»Mombelli beauftragte Sie dann, diese Oper zu componieren?« Rossini: »Er gab mir Worte, bald zu einem Duett, bald zu einer Ariette und bezahlte mir ein paar Piaster für jedes Stück, was mich zu großer Tätigkeit anspornte. So brachte ich es, ohne es zu wissen, zu einer ersten Oper.«

Und vorher (Hiller S. 15) erwähnt Rossini auch, daß die Oper vollständig war.

Dem besagten »dann« zufolge könnte also die Oper bald nach 1805 entstanden sein; aber es war nicht als exakte Zeitbestimmung gemeint; denn Rossini sagt weiter zu Hiller (S. 15), die Oper sei vier oder fünf Jahre, nachdem sie geschrieben, zur öffentlichen Aufführung gelangt. Das gibt also wieder 1808 oder 1807. So kommen wir denn auf keine Weise zu einem sicheren Resultat.

Die Italiener begrüßten, wie hier eingeschaltet werden möge, den jungen Rossini als neuen Cimarosa [2]). Cimarosa ist in der Tat sein wichtigster Vorläufer; glaubt man doch in *matrimonio secreto* schon da und dort Rossini zu hören, der auch mit großem Respekt von Cimorosa sprach (Hiller S. 32). Die Zeitgenossen nennen ferner öfter Generali als Rossini's Vorbild. Von Paesiello hat Rossini selbst zu Hiller gesagt, seine Musik habe ihn »nie besonders interessiert« (a. a. O. S. 31). Übrigens war dieser Komponist, gleichfalls nach Rossini's eigener Angabe (ebenda), in jenen Tagen wenig mehr auf dem italienischen Repertoir; doch zollte ihm Rossini, wie sein Verhalten bei der Komposition des Barbier beweist, formell rücksichtsvolle Achtung. An der Tagesordnung waren nach des Meisters Bericht in seiner Jugend »Generali, Fioravanti [3]), Paer und vor allem aber Simon Mair«; ein Fiasko des letzteren machte auf Rossini tiefen Eindruck (a. a. O. S. 39) und ihn für sein ganzes Leben »ziemlich ruhig« gegen Erfolg oder Mißerfolg.

Gänzlich fehlt bei Fétis, wenigstens im Verzeichnis der Biographie universelle, der *Sigismondo*. Beyle (S. 542) und Sittard (Rossini S. 395) verlegen ihn ins Jahr 1814, Zanolini setzt gleich Azevedo und Silvestri die Aufführung ins Jahr 1815 (a. a. O. 228), nachdem er früher das Jahr 1813 angenommen hatte. Das Datum 1814 ist möglich laut einer Korrespondenz der Allg. mus. Ztg. vom April 1815. Danach (Sp. 292) war im venetianer

1) Aus dem Tonleben unserer Zeit, 2. Bd. S. 1 ff.

2) Beyle a. a. O. S. 59. — Beyle's Buch bleibt eine unentbehrliche Quelle für Rossini, obwohl wir durch Zanolini und Hanslick wissen, daß Rossini von ihm nichts weniger als erbaut war. Inwieweit es von Carpani's *Rossiniane* 1823) abhängig ist konnte ich nicht nachprüfen, da mir diese Arbeit nicht zugänglich war.

3) Dessen Dorfsängerinnen hatten damals auch in Deutschland großen Erfolg, vgl. Allg. mus. Ztg. 1810, Sp. 204 ff.

Digitized by Google

Teatro alla fenice in der Karnevalssaison 1815 die erste opera seria Sigismondo von Hrn. Rossini neu komponiert und gefiel nicht« [1]). Von opere buffe ist nicht die Rede; die Karnevalssaison eines Jahres begann aber in der Regel mit dem Stephanstage des vorhergehenden Jahres; freilich hören wir auch von Verspätungen.

Dies ist der Fall bei der *Adelaide di Borgogna*. Diese Oper setzt Wendt (a. a. O. 439) ins Jahr 1817, und Sittard (S. 403) meint, sie sei unmittelbar vor November 1817 komponiert; Beyle (S. 500 und 543), Silvestri (S. 153), Azevedo (S. 141) und Zanolini (S. 228) nennen das Jahr 1818. Wendt nennt (S. 190) aber das genauere Datum: 30. Dezember, und wieder meldet eine Notiz der Allg. mus. Ztg. (1818 Sp. 228) vom Teatro Argentina zu Rom: Die erste Oper war neu von Herrn Rossini und hieß Adelaide de Borgogna. Die Saison hatte also wenige Tage später als gebräuchlich ihren Anfang genommen.

Auch *Adina ò il califfa di Bagdad* fehlt bei Fétis. Sittard setzt das Werk ins Jahr 1819 (S. 406); Beyle (S. 543), Wendt (S. 191), Silvestri (S. 158), Azevedo (S. 144), und Zanolini (S. 228) hingegen nennen das Jahr 1818, das auch der Ricordi'sche Prospekt verzeichnet. Leider versagt die Allg. mus. Ztg. in diesem Falle, obwohl sie aus Lissabon, wo die Oper gegeben wurde, gelegentlich auch Korrespondenzen bringt. In dem Verzeichnis von 1820 (s. o.) hat Rossini selbst das Werk nicht genannt.

Bianca e Faliero verlegen Silvestri (S. 175), Azevedo (S. 159) und Zanolini (S. 230) in den »Carneval« des Jahres 1820. Das ist ganz richtig, doch fällt das Werk noch ins Jahr 1819. Die Première war, wie schon Beyle bemerkte (S. 506), am 26. Dezember 1819; die Bestätigung hierfür findet sich in der Allg. mus. Ztg. 1820 Sp. 76 in einem im übrigen über Rossini's Kunst höchst absprechenden Bericht, obwohl der Referent (vgl. Sp. 77 Anm.) ein Duzfreund des Komponisten war, derselbe, der aus seiner Hand das mehrerwähnte Verzeichnis der Kompositionen bis zum Karneval 1820 erhalten hat.

II.

Rossini hat bekanntlich, bevor er im Tell ein Originalwerk im Stile der französischen Oper schrieb, versucht, sich dem Pariser Geschmack mit Umarbeitungen älterer Werke zu nähern. Wendt verzeichnet eine Hinneigung zur französischen Schule schon in der *Ermione* (S. 209), Clement in *Semiramis* unter dem Widerspruch Zanolini's (S. 47 Anm. 1). Beyle erblickt in *Semiramis*, mehr noch als in *Zelmire* »le degré de germanisme (S. 503), le style allemand« (S. 545). Silvestri will erst im *Maometto* ein Abschiednehmen von der bisherigen Weise und ein »avvicinarsi alla Germania e alla Francia« bemerken (S. 179). Der Mailänder Korrespondent der Allg. mus. Ztg. hingegen meinte wiederum 1820, Rossini ahme in der Instrumentation vieles den französischen Meistern, besonders Spontini nach. Es wäre eine interessante Aufgabe, die Entwicklung italienischer Künstler in Frankreich etwa seit Lulli einmal im Zusammenhang zu verfolgen. Das erste dieser Werke ist *Maometto II* (1820), Text vom Duca di Ventignano, das 1826 als »*Siège de Corinthe*« über die Szene der großen Oper ging. Den neuen Text hatten Balochi und Goumet bearbeitet, wobei nach Azevedo die Neuerfindungen vielleicht hauptsächlich auf Goumet's Rechnung zu setzen wären [2]), denn es

1) Vgl. dazu Rossini's Bericht bei Hiller a. a. O. S. 40. 2) a. a. O. S. 247.

Digitized by Google

handelt sich um einen neuen Text, nicht um eine simple Übersetzung. Das alte Libretto des Herzogs von Ventignano ist einer vielfachen Umgestaltung unterzogen worden. Das Buch der *Siège de Corinthe* hat als geschichtlichen Hintergrund die Belagerung der genannten Stadt durch den großen Sultan Mahommed II (1430—1481), der bekanntlich Griechenland, Serbien, Trapezunt usw. seiner Herrschaft unterwarf, und u. a. mit den Venetianern Krieg führte. Die Handlung ist kurz folgende:

Erster Akt. (Nr. 1.) Kleomenes, der Führer der Griechen berät sich mit seinen Soldaten über die Kriegslage. Neocles und der Tempelwächter Hieros drängen auf Fortsetzung des Kampfes, alle schwören begeistert, bis zum Tod auszuhalten. (Nr. 2.) Kleomenes will sogleich seine Tocher Pamira dem Neocles vermählen, um sie bei der Unsicherheit der Situation in Schutz zu wissen; doch diese bekennt, zu Athen einem gewissen Almanzor Treue geschworen zu haben. Kleomenes gebietet ihr unter Androhung des väterlichen Fluchs von dem Geliebten zu lassen. Von den Wällen schallt erneuter Kampfeslärm; Pamira empfängt aus den Händen des Vaters einen Dolch, der sie vor Entehrung schützen soll. (Nr. 3.) Die Türken haben die Wälle gestürmt, nur die Zitadelle hält sich noch. Marsch und Chor der türkischen Krieger. (Nr. 4.) Mahommed gebeut diesen, die Kunstschätze der Stadt zu schonen. (Nr. 5.) Omar meldet ihm die Gefangennahme des Kleomenes; in Erinnerung an die schöne Griechin, die er als Almanzor zu Athen liebte, neigt Mahommed zur Milde; Kleomenes soll seinen Soldaten befehlen, die Waffen niederzulegen. Der Widerstand des Griechen erregt Mahommeds Zorn; er befiehlt ihn zum Tode zu führen, als Pamira dazwischen stürzt. Erkennungsszene. Pamira hofft Griechenland durch ihre Vermählung mit Mahommed zu befreien, Kleomenes verflucht sie.

Zweiter Akt. (Nr. 6.) Pamira gibt sich inmitten ihrer Gefährtinnen neuen Hoffnungen hin, daß es ihr gelingen werde, das Vaterland zu retten. (Nr. 7.) Aber in Gegenwart Mahommeds scheint ihr als Ausweg nur der Tod möglich; Mahommed dringt auf sofortige Vereinigung. (Nr. 8.) Huldigung der Frauen vor Pamira, Ballett. (Nr. 9.) Hochzeitshymne. Neocles stürzt herein; er bedroht Mahommed und schmäht Pamira, die ihn, um ihn zu retten, für ihren Bruder ausgibt. Neocles soll der Hochzeit beiwohnen; er dringt in Pamira, in deren Gefühlen sich nun die entscheidende Wendung vollzieht. Omar meldet, daß der Kampf neuerlich entbrannt ist, Pamira kehrt sich von Mahommed ab, dieser droht Korinth dem Erdboden gleichzumachen.

Dritter Akt. (Nr. 10.) Neocles und Pamira sind den Türken entkommen; Pamira schwört am Grab ihrer Mutter, sich Neocles zu vermählen und will sich ihrem Vater zu Füßen werfen. (Nr. 11.) Sie fleht mit den griechischen Frauen im Tempel zu Gott. (Nr. 12.) Neocles preist die Wandlung in Pamiras Gesinnung. (Nr. 13.) Kleomenes weist Pamira anfänglich zurück, da er aber ihren Entschluß sieht, segnet er das Paar. (Nr. 14.) Nun folgt eine sehr packende Szene; der greise Tempelhüter segnet die griechischen Waffen, Banner und Krieger, sein visionärer Blick erschaut die dereinstige Befreiung des Vaterlandes. In Erinnerung an Marathon und Leonidas gehen die Griechen nochmal in den Kampf. (Nr. 15.) Vergebens; sie unterliegen. Mahommed dringt mit seinen Scharen herbei; im Moment, da er sich Pamiras bemächtigen will, gibt sie sich mit dem Dolch den Tod.

Das italienische Werk ist zweiaktig. Geschichtlicher Hintergrund sind die Kämpfe Mahommeds mit den Venetianern, es handelt sich um die Belagerung von Negroponte.

Szene 1 ist mit der französischen Bearbeitung fast identisch. Eine bemerkenswerte Abweichung erwähne ich noch.

Szene 2 trifft Anna (= Pamira) in trüben Gedanken; der Chor ihrer Genossinnen sucht sie zu erheitern. Erisso (Kleomenes) will ihr Calbo (Neocles) zum Gatten geben; im Tempel, in dem die Asche ihrer Mutter ruht, sollen beide verbunden werden. Anna bekennt ihre Liebe zu jenem Manne, der ihr zu Korinth unter dem falschen Namen

Digitized by Google

Uberto genaht ist. Es stellt sich heraus, daß der echte Uberto mit ihrem Vater damals in Venedig war. Unwillen der Versammelten über den Betrug. Die Türken sind durch Verrat in die Stadt gedrungen; Anna fleht mit ihren Genossinnen vor dem Tempel um göttliche Hilfe. Erisso zieht seine Soldaten auf der Zitadelle zusammen und überläßt die Frauen ihrem Schicksal, indem er Anna einen Dolch als Waffe gegen Entehrung übergibt. Die Türken erscheinen. Mahommed wehrt der beginnenden Plünderung. Dann verrät er den Seinen, daß ihm die Stadt nicht fremd ist, die er als Spion erkundete. Calbo und Erisso werden gefangen dem Sieger vorgeführt. Am Namen Erisso erkennt Mahommed den Vater seiner als Uberto geliebten Anna. Vorher gewillt, die Gefangenen zu töten, bietet er ihnen jetzt Leben und Freiheit gegen die Übergabe der Zitadelle. Erisso weist ihn zurück und soll zum Tode geführt werden, als Anna herbeistürzt. Erkennungsszene. Anna will ihren Vater und Calbo retten, indem sie letzteren für ihren Bruder ausgibt. Sie droht Mahommed, sich zu erstechen, wenn er die beiden nicht freigäbe, so setzt sie ihren Willen durch. Erisso glaubt sie und sich entehrt.

2. Akt. Mahommed unter seinen türkischen Mädchen, die Anna voll Ekel gewahrt. Sie ziehen sich zurück; Mahommed bietet Anna an, als Königin über Italien zu herrschen. Sie verweigert sich ihm, aber dann überkommt sie die alte Liebe und sie bricht in Tränen aus; er will sie vollends erweichen, doch ohne Erfolg. Trotz dem übergibt er ihr einen Ring, mittels dessen sie Calbo und Erisso rettet. Sie verlobt sich dann mit Calbo auf dem Grabe ihrer Mutter, verhilft den Ihrigen in der Zitadelle zum Siege, obwohl sie noch für Mahommed fühlt (ma l'iniquo dolce affetto non è spento nel mio cor); im Begriff als Verräterin in Mahommeds Hände zu fallen enthüllt sie, daß sie sich Calbo angelobt und erdolcht sich auf dem Platze, auf dem sie sich diesem versprach. (Das Venetianer Textbuch von 1822/23 bringt kleinere, am Schlusse einschneidende Änderungen hierzu, mit dem Endergebnis, daß Anna mit Calbo fröhliche Hochzeit feiert.)

Man sieht, der Hauptsache nach sind die beiden Bücher sich ähnlich; doch hat die französische Bearbeitung mit manchem kleinlichen Detail aufgeräumt, das Ganze in eine höhere Sphäre erhoben, die Heldin in ihrem Denken und Empfinden verändert, psychologisch verfeinert und vertieft. Die Idee des Opfers fürs Vaterland, die treibenden Kräfte Gloire und patrie sind ganz anders herausgehoben. Als ein charakteristischer Zug sei nur erwähnt, daß in der ersten Szene des italienischen Buches einer der Venetianer Führer die Übergabe in Erwägung zieht. Davon will keiner der Pariser Griechen etwas wissen, die französische Bearbeitung wagte nicht, ihrem Publikum so etwas vorzuführen.

Wir verlangen heute von jeglicher Art Musik, daß sie vor allem wahrhaftig sei, daß sie den Empfindungen des Dichters mit größter Treue folge.

Da ist nun das heute Widersprechendste an Rossini's Umarbeitung, daß er sich auf die neue Empfindungswelt seines französischen Buches, auf die veränderte Psyche seiner Personen nur teilweise einließ[1]). Er verwendete die frühere Musik wo es anging, vielfach der inneren und äußeren Verschiedenheit des musikalisch Wiederzugebenden ganz entgegen. Das ist echt rossinisch; in den Kantaten für den Kongreß in Verona nahm er z. B. gleichfalls ältere Stücke und legte die neuen Texte unter. Er erzählte darüber köstlich Hiller (a. a. O. S. 69):

---

1) Ein Verzeichnis der aus dem Maometto in die Siège übergegangen, nicht übergegangenen und der neukomponierten Stücke s. Azevedo a. a. O. S. 250. Die nach Ansicht seines Gewährsmanns hervorragendsten Nummern der alten Bearbeitung läßt sich Wendt (S. 230) aufzählen. Über die Siège im allgemeinen vgl. Escudier frères, *Rossini, la vie et ses œuvres*, 1854 S. 190.

Digitized by Google

»Bei einem Chor auf die Eintracht geschah es, daß das Wort *Alleanza* auf einen jammervollen chromatischen Seufzer zu stehen kam; ich hatte keine Zeit, das zu ändern, doch hielt ich es für angemessen, den Fürsten Metternich von diesem traurigen Spiel des Zufalls im voraus zu benachrichtigen.«

Daß der geniale Mann, wenn er wollte, andererseits wieder überraschend dramatisch sein konnte, brauche ich nicht zu betonen. Sein Entwicklungsgang kann eben nicht besser geschildert werden, als er selbst ihn Wagner schilderte [1]).

In Nr. 2 der Siège (Part. I, S. 83 Disgrace horrible) benutzt Rossini aus der alten Bearbeitung einen Teil des Edur-Terzetts (Cl. A. Artaria Nr 3 S. 5) *Ahimè qual fulmine*. In beiden Fällen handelt es sich allerdings um Bestürzung; aber in der Siège ist dieselbe hervorgerufen durch Androhung des väterlichen Fluches, in Maometto durch die Entlarvung des Pseudo-Uberto. Von der Verschiedenheit der Empfindungen, welche in beiden Werken Pamira—Anna bei ihrer Aussprache mit Mahommed beherrschen, war oben die Rede; trotzdem ist in der betreffenden Szene der Siège (Part. II, S. 235, *Que vois je*) Nr. 7 aus Maometto »*Anna tu piangi*« weitgehend benutzt.

In anderen Fällen von Benutzung [2]) decken sich die Situationen ganz oder der Hauptsache nach; so in der beiderseitigen Eingangsszene, in der Wiedererkennungsszene (Siège Part. I, S. 169 *L'amant qui m'enchaine*; Cl. A. Nr. 5 S. 17/18 und 22ff.), in den beiderseitigen Gebeten Siège III (Part. S. 428ff.) *O toi que je revère* und Maometto Nr. 11 *Nume cui lasole e trono*, sowie Siège III (Part. 469) *Céleste providence* und Maometto Nr. 10 *In questi estremi istanti*. Die französische Bearbeitung transponiert dabei das Benutzte von asmoll nach amoll.

Neben ganzen Bruchstücken klammert sich Rossini dann auch an einzelne Tongedanken, an einen einzelnen Rhythmus, an eine einzelne Effektidee, die prinzipiell beibehalten, in der Fassung aber verändert wird. Eine gewisse Zähigkeit im Festhalten ist auch hier neben aller Bereitwilligkeit zum Umgestalten wohl zu bemerken. Man vergleiche z. B. die beiderseitigen ersten und letzten Finales. Oder er gestaltet Vorhandenes anders aus, aus einem Duett wird ein Ensemble. Von besonderem Interesse ist dabei der Ausbau des im *Maometto* Nr. 12 S. 20 erscheinenden figurierten Basses zum breiten orchestralen Schluß des dritten Aktes in der Siège, ein Zeichen neuartiger Orchesterbehandlung, wie solche auch die neue Einleitung des dritten Aktes und Einzelheiten des begleitenden Orchesters, so bei Mahommeds »*Ami pardonne ma faiblesse* und Omars »*Corinthe nous défie*« darstellen.

Anderes aus der ersten Bearbeitung mußte Rossini vollständig preisgeben, so insbesondere Nr. 2, die Cavatina der Anna »*A che invan*«. Wendt's Gewährsmann (S. 230) rechnet sie zu den besten Arbeiten Rossini's, doch hatte sie der Meister selbst schon für die Venetianer Aufführung gestrichen; auch der Chor der türkischen Mädchen *E follia sul fior degli anni* usw. (Cl. A. Nr. 6), die Arie des Calbo »*Non temer d'un basso affetto* u. a. [3]) kommen ganz in Wegfall.

Maometto II gehört zu der mit der *Elisabetta* beginnenden Gruppe jener

1) Ges. Schriften, 2. Aufl. VIII, 222. »Italien sei zu seiner Zeit nicht mehr das Land gewesen, wo ein ernsteres Streben usw.«

2) Geänderte Einzelheiten lasse ich natürlich unerwähnt.

3) Vgl. Azevedo S. 250.

Digitized by Google

Opern, die Rossini für Neapel geschrieben hatte, mit spezieller Rücksichtnahme, wie meines Wissens zuerst Beyle ausgesprochen hat[1]), auf die gesanglichen Mittel seiner späteren Frau, der Spanierin Isabella Colbrand. Es wird berichtet, daß die Stimme dieser Sängerin damals bereits ihren Höhepunkt überschritten gehabt habe; so sei Rossini genötigt gewesen, getragene Melodien sparsam anzuwenden, hingegen viel gorgheggi anzubringen und mit dieser Notwendigkeit mußte dann auch die Behandlung der anderen Stimmen in Einklang gesetzt werden[2]); die Koloraturen, meint Beyle (S. 463), sonst mehr den Sängern überlassen, wurden somit konstruktives Element der Komposition. Erfahrungen, die Rossini mit dem Mailänder Sänger Velutti gemacht hatte, trugen gleichfalls dazu bei. »Tous les opéras écrits à Naples forment la seconde manière de Rossini« lesen wir bei Beyle (S. 436), der gegenüber dieser Epoche eines »falschen Systems« den Vorzug jener Periode in Rossini's Schaffen gibt, die im Tancred gipfelt.

Nun ist zweifellos eine zunehmende Kolorierlust, die vielleicht in *Zelmire* ihren Höhepunkt erreicht, in Rossini's späteren Werken zu gewahren. Ob daran aber ausschließlich die Colbrand schuld sein soll und ob es sich mit der *Elisabetta* wirklich um eine neue Manier bei Rossini handelt, bleibt zu erwägen.

Zunächst gehen die Ansichten über die spezifischen Fähigkeiten der Colbrand auseinander. Spohr hörte von ihr 1817 gerade die Elisabetta (Selbstbiographie II, 31); er sagt von ihr:

»Sie steht der Catalani in Stimme und allem Mechanischen weit nach, singt aber mit wahrem Gefühl und spielt mit vieler Leidenschaft.«

Carpani[3]) lobt nicht nur ihre perlende Geläufigkeit, er sagt auch:

»Mme. Rossini-Colbrand a une qualité de voix très-douce, ronde e sonore, particulièrement dans les sons du milieu et du bas; un chanter fini, par insinuant. Elle n'a pas d'élans de force, mais un beau portamento de voix, l'intonation parfaite et la méthode accomplie.«

Das klingt ganz anders als Beyle; dazu verlangt die Rolle der Elisabetta, wie der Dresdener Korrespondent der Allg. mus. Ztg. bemerkt (1818, Sp. 738, vgl. dagegen ebenda 1820, Sp. 355) nicht nur große Ansprüche an Koloraturfähigkeit; die Stimme müsse »zugleich stark seyn und der Gesang, was Ausdruck anlangt, in Declamation und Cantilene sehr mannigfaltige Gefühle darlegen und doch dabey überall Energie und Würde behaupten.« Rossini selbst lehnte die Ausstellung, allzuviel Rücksicht auf die Colbrand genommen zu haben, gelegentlich der Elisabetta mit den Worten ab: »J'ai sacrifié au succès«[4]). Daß er überhaupt auf sie Rücksicht nahm, steht außer Zweifel; menschlich ist es begreiflich, da sie seine Geliebte war, künstlerisch ist es selbstverständlich in einer Zeit, in der immer noch Opern mit spezieller Verwertung der Mittel der gerade verfügbaren Sänger komponiert wur-

---

1) Vgl. auch die Mitteilungen des Herrn v. Miltitz, Sittard a. a. O. 408.

2) Beyle a. a. O. S. 196, 434 usw.; Notenbeispiele aus der Elisabetta als Beleg, wie Rossini den »einfach schönen Gesang ganz auszurotten drohe« vgl. Allg. mus. Ztg. 1818, Sp. 75ff.

3) Azevedo a. a. O. Sp. 172.

4) Beyle 213. Nach Zanolini (S. 237, Note) wäre die Colbrand bei den Neapolitanern unbeliebt gewesen; nach anderer Angabe waren die Royalisten in Neapel für, die Republikaner gegen sie. Vgl. La Mara, Studienköpfe II, 6. Aufl. S. 160.

Digitized by Google

den, und endlich hat sich ja Rossini gelegentlich selbst scherzweise mit dem Schneider verglichen, der den Sängern Kleider liefern wollte, die ihnen saßen [1]).

Daß Elisabetta gegen Tancred usw. keineswegs ein neues Prinzip bedeutet, ergibt sich aus der Betrachtung der früheren Werke. Ist etwa der *Tancred* so sparsam mit vorgeschriebenen Koloraturen ausgestattet? Man betrachte gleich die ersten Noten von Sologesang in dieser Oper, die Stelle des Argirio »*Se amistà verace*«. Ein Spohr führte (Selbstbiographie II, 62) die vielen »Coloraturen und Gesangsvezierungen« in seiner Oper Zemire und Azor gerade auf Nachwirkungen des Rossini'schen Tancred zurück. Man halte weiter in Rossini's früheren Opern Umschau; ich erinnere nur an das Duett in *Ciro* »*Nello stringerti al mio petto*«, an das Terzett in *Aureliano* »*Serene i bei rai*« usw. Ganz abgesehen davon, daß auch bei einem Rossini die Stilfrage nicht ausschließlich mit der Behandlung der Singstimme entschieden wird, bedeutet die »seconde manière« nur die Weiterentwicklung von schon im Tancred vorhandenen Keimen. An der Beeinflussung durch die Colbrand kann nicht im geringsten gezweifelt werden; in summa aber sind eine eminente Tradition, eigene Geschmacksrichtung und äußere Umstände wohl die gemeinsam wirkenden Faktoren, die Rossini veranlaßten, zunehmend der Koloratur die fragliche Stellung einzuräumen [2]).

Für Paris fand Rossini dann ein so übermäßiges Koloraturenwesen nicht ganz am Platze. Daß dem so ist, beweisen die Änderungen und Verringerungen der Fiorituren in der Siège gegenüber dem Maometto; immerhin ist noch genug übriggeblieben. Es kamen ihm ja die Franzosen auch auf diesem Felde mit offenen Armen entgegen. Bereits 1825 sah sich der Pariser Gesanglehrer Garaudé genötigt, seine *Méthode complète du chant* dem von Rossini kultivierten Gesangsstil entgegenzustellen, jener nun auch in Frankreich Platz greifenden Singart, von der er sagt: Rossini et les compositeurs de son école, les chanteurs célèbres, pour qui leurs opéras ont été écrits, furent les moteurs de cette revolution« [3]). Die ersten Rossini'schen Opern wurden in Paris 1817 gegeben [4]); es bedurfte also nur des Zeitraumes von acht Jahren, um ihn so mächtig erscheinen zu lassen.

1) Azevedo a. a. O. S. 178.

2) Im Jahr 1820 schreibt der Mailänder Korrespondent der Allg. mus. Ztg. von Rossini's Gesang (Sp. 79): »Ein allgemeiner Blick stellt ihn uns als höchst manierirt und verblümt und in tausend und tausend Nötchen zerteilt dar. Wenige Primadonne können heute auf diesen Titel mehr Anspruch machen, die nicht Violin- und Klavierpassagen singen können und nicht zwei Oktaven Stimmumfang haben, um die Salti mortali zu machen . . .« Vgl. dagegen ebenda Sp. 146 und hinwiederum Sp. 805 ff.

3) Goldschmidt, Handbuch der deutschen Gesangspädagogik, Leipzig 1896, S. 15.

4) Azevedo S. 202 ff.; Allg. mus. Ztg. 1817, Sp. 551. Das Herz der Pariser gewann dann der *Turco in Italia* (ebenda 1820, Sp. 509). In Deutschland erschienen Rossini's Werke zuerst in München, 1816. Über den darob in den Blättern entbrannten Streit berichtet der im allgemeinen sehr von Rossini entzückte Korrespondent der mus. Ztg. 1816, Sp. 861. Auch von Wien lauten 1817 die kritischen Urteile noch sehr geteilt, doch entfesselte beim Publikum Tancred zweifelsohne großen Enthusiasmus (ebenda 1817, zahlreiche Korrespondenzen). Ebenso gefiel Tancred 1817 in Dresden und Mainz (a. a. O. 330, 729; andere Aufführungen s. Sittard S. 403), 1818 in Dresden *l'inganno felice*, Tancred in Karlsruhe, Berlin und Mannheim (ebenda Sp. 48, 137, 384). Doch fehlt es nicht an Stimmen, welche objektiv das Richtige treffen, Rossini's glänzendes Talent, seine süßen, einschmeichelnden Melodien, aber

Digitized by Google

Ein charakteristisches Beispiel von Veränderungen der Verzierungen steht in der Siège am Schlusse von *Disgrace horrible* (Part. I, 92, Cl. A. Nr. 3 S. 12). Die Neubearbeitung begnügt sich mit der Niederschrift nach einfachen Mordenten der beiden Oberstimmen (allerdings ohne die Sänger strikte daran zu binden »a piacere«); die italienische Fassung postuliert drei ungeheure Läufe von 27, 26 und 29 Zweiundreißigsteln in den drei Stimmen. Andere lehrreiche Exempel finden sich da und dort, so im Gesang des Condulmiero Nr. 1 S. 13 gegenüber der entsprechenden Stelle der Bearbeitung, im Duett zwischen Anna-Pamira und Mahommed (Eliminierung von Sechszehnteln, Verwandlung von solchen in Triolen) usw. Ein gutes Beispiel von dramatisierender Umänderung auf diesem Felde findet sich Maometto Nr. 7 S. 10 *A vaneggiar la misera* gegenüber Siège II, 247 *Ciel, quel étrange délire.*

Aus den Stellen, die eine Vergleichung zulassen, sieht man ferner, wie sich Rossini bemüht, sein Recitativ gedrungener und schlagkräftiger zu formen. Gestaltung und Sprache der französischen Bearbeitung brachten diese Forderung ja ohnehin mit sich. Als Beispiel seien die beiderseitigen Rezitative vor der mehrerwähnten Stelle *Disgrace terrible* genannt. Von hervorragender Schönheit ist in dem neuen Rezitativ (I Nr. 5) *Nous avons triomphé* die Stelle (Mahommeds): *Ami, pardonne ma faiblesse*; trefflich verdient auch das Rezitativ des greisen Grabwächters vor dem Bannersegen »*Fermez-vous tous vos cœurs*« genannt zu werden.

Rücksicht auf französiche Mittel und Erwartungen verriet dann ferner die teils qualitative, teils quantitative Steigerung der Chöre und Ensembles. In betracht kommt vor allem der hübsche Hochzeitschor *Divin prophète*, das Finale des zweiten und die Bannerweihe im dritten Akt. Nicht als ob Rossini ihnen bislang aus dem Weg gegangen wäre; ein Blick in den Maometto, in Tancred, Otello, Donna del Lago, Semiramis usw., vom Barbier als einer opera buffa ganz zu schweigen, erweist das Gegenteil. Aber ein so packend aufgebautes, die Massen so trefflich gruppierendes und heute noch impulsiv wirkendes Stück wie die Weihe der Banner im dritten Akt der Siège ist in Rossini's bisherigen Werken meines Wissens nicht zu finden. Heute noch zündet die Edur-Stelle »*O patrie*« (Part. S. 493) und läßt sich die hinreißende Wirkung begreifen, welche die berühmte Fdur Melodie hervorrief: *Répondons à ce cri de victoire*«, die Rossini mit Raffinement auch entsprechend ausbeutete (siehe Nachspiel), damit sie ja niemand wieder entfalle. Das politisch-militärische Sentiment dieser Szene ist nicht italienisch, sondern französisch, eine Verkörperung der Begriffe liberté, gloire, patrie, eine Vorausahnung der Rütliszene im Tell und im Effekt wahrscheinlich das unmittelbare Vorbild für die Schwerterweihe in den Hugenotten. In diesem

---

ebenso die sinnwidrige Anwendung von buffo-Themen in der opera seria, die Flüchtigkeit der Mache usw. hervorheben. Am trefflichsten äußert sich der Karlsruher Berichterstatter über den Tancred (1818, Sp. 47): »Daß es dieser Musik an bedeutender Charakteristik, sowie an Tiefe des Ausdrucks in Darstellung der Situationen fehle, wird häufig, selbst von Gönnern zugegeben, und man scheint kaum zu wissen, wieviel man damit zugibt. Gleichwohl gefällt die Oper und was läßt sich dagegen sagen? Es läßt sich erklären: ihr bleibt noch Lieblichkeit der Melodien und manche Stelle von Effekt im Einzelnen, ein leicht fließender Gesang, dem Ohre schmeichelnd, ohne Bezug auf das Wesentliche der Darstellung, jedem faßlich, ohne Mühe zu machen.«

Digitized by Google

Ensemble, das gleichsam zum Fenster hinaus zu den Massen spricht, fanden sich die Franzosen im Innersten gepackt; der Beifall war dementsprechend auch enorm. Wer diesen Ton getroffen hatte, konnte sich versichert halten, das französische Publikum mit sich fortzureissen, was Rossini (nach Fétis) mit *Mosé* denn auch vollständig gelang. Die Neubearbeitung dieses Werkes folgte bekanntlich in Paris jener der Siège, dann erschien der wiederum teilweise aus älteren Stücken zusammengesetzte *Comte Ory* und schließlich der *Tell*. Letzterem Werk spricht Rossini's Freund Zanolini irgend welchen politischen Charakter freilich ab (S. 62); aber die Verhältnisse sind stärker als die Menschen, und wenn auch unbewußt und während harmloser Beschäftigungen daran arbeitend, schuf Rossini damit doch ein Dokument der herrschenden Ideen jener Zeit, ebenso wie kurz vorher Auber mit seiner berühmten »Stummen von Portici«.

München. **Adolf Sandberger.**

Sterndale Bennett[1]).

Next after Purcell (1658—1695) William Sterndale Bennett (1816—1875) is England's greatest general musical classic. Biography in these deluge days is too often undertaken by hack pens, sometimes by tasteless pens. In great contrast the present work, by one who is an expert because a son, and whose style is flawless because he inherited a great refinement. The book in its turn will become a classic. — The Bennett grandfather came to Cambridge as cathedral-singer from N. Derbyshire (that and Yorkshire the home of English voices), and the family settled down to being Cambridge musicians. Present author (son) is a Fellow of King's, Cambridge. The composer was maternally a "Donn"; the "Sterndale" was only an imported baptismal name. The beauty of his face was paralleled by that of his mind. The shyest, quietest, least self-assertive of child-students was found to be a master before he had discarded the short-jacket of the Royal Academy. If ever a man was born a musical genius, it was Bennett. The common theory that he imitated Mendelssohn (1809—1847) is absurd. Would two original geniuses like Mendelssohn and Schumann have specially honoured an imitative talent? His style was compounded of 3 elements; an early worship of Mozart, the post-Bachian influences of N. Germany which had reached over to England, and his own natural instinct. The "May Queen" is his most self-revealing work. Indeed it is by far the most beautiful cantata in the English language; when "Through the moonshine steal away To the hawthorn in the glade" ceases to enthral, beauty will be dead, and the human race will deserve pity. But this work has not a trace of Leipzig in it. Professional musical criticism then was astonishingly blind; Wm. Ayrton (1777—1858), the leading London critic, approved Bennett's concertos, but railed at his overtures as revolutionary! Neither was there any general diffusion of taste. Only the inner few knew that he was one of nature's brightest carcanets. — Bennett was a simple-minded man; he attended circuses and cricket-grounds most assiduously, though it is doubtful if he knew a coronet from a fetlock, or point from slip.

1) Life of Sir Wm. Sterndale Bennett. By his son James Robert Sterndale Bennett. Cambridge University Press, 1907. pp. 471, large demy 8vo. 12/6.

Digitized by Google

There are 1001 things in this book, valuable for history, instructive for art, absorbing in human interest. These qualities heightened by the transparent fairness of author. Reader can see whole sum and substance at "Musical News" 21, 28 Dec. 1907 (by J. Percy Baker, an expert at accurate summary of long books). As said at "Musical Times", Feb. 1908: — "The master-musician is presented to us successively as the orphan-chorister at King's College, Cambridge, the clever boy-student at the Royal Academy of Music, the gifted composer, the friend of Mendelssohn and Schumann, and the hard-worked teacher. Also as a beautiful pianoforte player having a lovely touch, a conscientious conductor, a Cambridge Professor of Music, a Principal of the Royal Academy of Music, a lover and true disciple of Bach and above all an artist-minded man of a very loveable disposition".

One detail only is here due to that memory, — for first time set out in extenso in this book (pp. 189—194, 303—317, 367, etc.). In 1843 Michael Costa (1808—1884) was the darling conductor of all circles radiating and extending from the Royal Italian Opera. Bennett's "Parisina" (op. 3 composed 1834) was down for Philharmonic concert, 29th May. Score reached Costa only a little before rehearsal; still, with a simple straightforward concert-overture, nothing very disconcerting in that to an experienced conductor. He took the end of the 2nd subject rather too slow for effect. Bennett in an inoffensive way (the letter is shown in facsimile) indicated his wishes to Ch. Lucas (a director) as an intermediary. But apparently the gifted composer of the work (now aged 32) had no rights even of suggestion with the autocratic conductor. The Spaniard-Italian burst into a fury, refused to conduct the work at the concert (undertaken finally by Lucas), and pursued Bennett with insensate and really most damaging hatred from that day down to Bennett's death, — and after. At the 1862 International Exhibition Ceremonial, Costa stipulated with the Government Commissioners that he would conduct all music except Bennett's. As the custom then was for the conductor to conduct straight through, without giving the baton to composers, this was nothing but an act of special malignity against the man appointed by the Government to contribute the national Ode. The Commissioners servilely subscribed to the condition of the pampered demigod, and timorously concealed it till the last moment from Bennett. When the latter heard of it, he behaved as every man of sense and sensibility would. But by this time the nation itself was in arms to protect its own man against a gross insult; to say nothing of the stupidity of an official department. Unable to assess a composer's precise value in art, they were perfectly able to see through a dispute between two public men. It did not take many hours to show that if Costa had the fashionable world, Bennett had the nation, at his back. For the first time in journalistic history a leading article was written by a great daily on a musical matter, and the "Daily Telegraph" came out as follows about Costa: — "Fêted and feasted for years and years on English soil, he has interposed his contemptible private bickerings on this solemn occasion. The man whom we have made something from nothing, famous from obscure, selects the moment when we show him our greatest favour, to show us his greatest arrogance. M. Costa, it is ill done of you! It is enough to cure us of the mania for foreign music so profitable to you and your fellows." And so on. "Punch" was bitterly caustic. The reader of present book can scarcely doubt where

Digitized by Google

he rights lay, and will be forgiven if he sets good manners aside, and, for once putting truth into plain words, says: — "Bennett was an English gentleman; his life-opponent was an implacable brute".

Hippolyte et Aricie de J. Ph. Rameau et Boris Godounov de Moussorgski à l'Opéra de Paris[1]).

Des deux œuvres qui nous sont venues, l'une du passé, l'autre d'un pays lointain, aucune n'a pu conserver intacte sa beauté: des mains officieuses les ont arrangées, retouchées, remaniées, émondées, mises au point qu'il fallait pour ne pas trop choquer de chères habitudes. Et ces précautions, comme toujours, ont eu l'effet contraire à celui qu'on espérait: elles ont compromis le succès de Rameau, et si Moussorgski a touché les cœurs, on n'a pas saisi toute la force et l'originalité de sa pensée.

Rameau s'est trouvé confié à des mains françaises, mais austères, qui se sont efforcées de lui donner un air plus sérieux. Trop de danses, trop de sourires, trop de guirlandes et trop de fleurs! Ce sont là des ornements superflus et de coupables distractions, que la vertu moderne réprouve. Il faut, coûte que coûte, que l'ancien opéra endosse la défroque de notre drame lyrique et prêcheur. Le récitatif, qui de l'avis unanime en est la partie faible, va passer au premier plan, et sera lentement déroulé, afin que la monotonie de ses cadences devienne intolérable. Les airs, en retour, seront précipités, car nous rougissons aujourd'hui de nous abandonner au charme de la voix; surtout on en fera tomber tous ces passages, trilles et vocalises, qui en étaient l'attrait, et qui n'ont pas l'heur de plaire à nos arbitres du bon goût, ni surtout à nos chanteurs, et la célèbre ariette du rossignol, où le violon et la flûte gazouillent à l'envi d'une voix joyeuse, sera supprimée sans autre forme de procès. Comme d'ailleurs la lenteur du récitatif donnera à l'œuvre une durée anormale, on fera d'autres sacrifices, et on se débarrassera sans regret de plusieurs de ces divertissements où Rameau avait mis le meilleur de son génie: au prologue, l'air en rondeau pour les Amours, le 2e menuet et la marche finale; au deuxième acte, le deuxième air infernal; au troisième, les danses qui entrecoupent le chœur des matelots, et, au quatrième, les parties de chant qui reprennent ou, comme on disait alors, «parodient» les symphonies. Enfin on privera le cinquième acte de son premier tableau, qui formait cependant avec le second un saisissant contraste, fortement marqué par la musicien. Quant à l'exécution, elle sera tour à tour incertaine et saccadée, sans jamais dégager ces rythmes pittoresques qui sont toute l'âme d'une pareille musique. Tant il est difficile à certains d'entre nous de comprendre un art dont le seul but est de plaire, non d'instruire, ni même d'émouvoir. Tant nous avons oublié le caractère de l'ancien opéra, qui est une suite de danses reliées par des dialogues et des airs, et non, comme au XIXe siècle, une action dramatique illustrée de fêtes et de défilés.

Boris Godounov eut un sort différent, mais non pas plus heureux. Rimski-Korsakov, qui rendit à Moussorgski l'indéniable service de revoir son orchestration, a cru devoir aussi accommoder l'ou rage aux recettes du vieux théâtre. Croyant, d'après le titre, que le tsar meurtrier en était le héros, il a jugé bon de finir sur la mort du coupable, et a sans façon interverti l'ordre des deux derniers tableaux. Or Moussorgski avait voulu, comme il le dit lui-même, écrire un drame «populaire». Son héros, c'est la Russie même, groupée autour de quelques personnages de premier plan qu'on ne peut détacher de leur fond. Boris, le criminel généreux et maudit qui ne peut faire le bien, Chouïskoï, le vieux courtisan cauteleux et toujours prêt à trahir, Grigorii, le

[1]) *Hippolyte et Aricie*, tragédie en cinq actes et un prologue, de l'abbé Pellegrin, musique de J. Ph. Rameau; *Boris Godounov*, drame musical populaire en quatre actes et un prologue, de Modeste Moussorgski, d'après Pouchkine et Karamsine, revu et orchestré par Rimski-Korsakov.

Digitized by Google

moine aventurier, Xénia, la petite princesse, victime innocente qui pleure son fiancé; un peu plus loin, l'annaliste Pimène, intègre comme le jugement de Dieu, la vieille nourrice et sa tendresse enfantine, les moines mendiants, les seigneurs en robes chamarrées, méfiants et séditieux, plus loin encore, le peuple à genoux sous la hallebarde des sergents, esclave qui sanglote et attend un sauveur: tel est le vaste tableau qui s'ordonne en une perspective serrée comme celle d'une tapisserie. Et lorsque Boris a succombé à son remords, lorsqu'on l'a vu mourir en suppliant Dieu d'épargner ses enfants, la pièce n'est pas terminée, puisque nous ne savons pas ce qu'il advient du peuple: c'est pourquoi on nous le montre, dans cette pâle forêt de bouleaux, acharné contre le seugneur qu'il a fait prisonnier, soulevé par les moines, tumultueux, farouche, naïf, et dupé de vains espoirs. L'innocent en robe blanche, aux yeux vides, a l'instinct obscur du malheur, et, tous partis à la suite de l'usurpateur, horde hurlante, il chante une vague complainte, dolente et triste à mourir: «Coulez, coulez, larmes amères; pleure, pleure, âme orthodoxe. Bientôt l'ennemi viendra, et le règne des ténèbres, de la nuit sombre, impénétrable. Deuil, ô deuil de la Russie! Pleure, pleure, peuple russe, peuple affamé!» Et lentement il s'affaisse jusqu'à toucher le sol de son chapeau de fer, tandis que l'orchestre fait à sa voix un écho de pitié désolée. L'éclaircie n'était que passagère; le ciel reste lourd et fermé, de longs siècles de douleur attendent ce peuple à peine moins innocent que l'innocent qui est son prophète. On est surpris qu'un Russe n'ait pas laissé à l'œuvre cette conclusion, la seule logique, et de beaucoup la plus émouvante.

En l'honneur des Parisiens, gent frivole, on a fait cette fois mieux encore: on a mis avant le sacre de Boris le dialogue de Pimène et Grigorii dans la cellule du couvent; si bien que le jeune moine, dévoré d'ambition, menace le tsar avant qu'il soit monté sur le trône: «Boris! Boris! tout tremble devant toi! Et personne n'ose rappeler le destin du malheureux enfant! Et cependant un religieux, en sa sombre cellule, dépose contre toi une accusation terrible, et tu n'échapperas pas au jugement des hommes, pas plus que tu n'échapperas au jugement de Dieu!» Ces paroles, ici placées, n'ont aucun sens. Mais on a voulu finir le premier acte par une cérémonie magnifique, selon les règles observées dans l'opéra de Meyerbeer. Et on a supprimé le tableau de l'auberge à la frontière de Pologne, où passe le fugitif, parmi le tumulte des chansons grossières: sans doute on l'a trouvé trop populaire pour notre goût, et l'on a ainsi manqué gravement aux intentions de Moussorgski. Enfin on a fait permuter entre eux le deuxième et le troisième acte, si bien que, sans transition ni avertissement d'aucune sorte, nous trouvons Grigorii à peine échappé du couvent, sous le costume d'un seigneur, et à la cour d'un prince polonais. Encore a-t-on supprimé le premier tableau de cet acte, ce qui peut s'excuser, Moussorgski se sentant beaucoup moins à l'aise en Pologne qu'en Russie[1]). Mais cette interversion pour le plaisir témoigne d'un goût bien étrange. On parle de garder *Boris Godounov* à Opéra, et il serait temps en effet d'adopter cette œuvre unique en son genre. Mais se résoudra-t-on à ne pas la mettre en gibelotte? Et la traduction d'un poème aussi beau sera-t-elle confiée à un écrivain, ou à quelque commissionnaire en littérature? Il est bien à craindre que la question ne soit déjà tranchée, au grand dam du poète et du musicien.

La musique de Rameau n'est pas sortie sans dommage d'une aussi rude épreuve, et son charme précis fut quelque peu détérioré par la lourdeur moderne. Celle de Moussorgski au contraire s'est relevée triomphante de son lit de torture, grâce à l'intelligent dévouement de tous, acteurs, choristes et figurants, ainsi qu'à la vive autorité de M. Blumenfeld, qui a su animer l'orchestre. Il faut dire aussi que cette musique, toute en lignes fortes et nues, résisterait, beaucoup mieux que celle de Rameau, à de mauvais traitements. Ceux qui chercheraient ici les finesses d'harmonie et d'intonation dont se recommande la *Chambre d'enfants* seraient fort déçus. Le style est

[1]) On sait d'ailleurs que cet acte ne faisait pas partie de la version primitive, et que Moussorgski ne l'a ajouté que sur les instances de ses amis. Voir Calvocoressi, *Moussorgski* (Alcan), p. 45 et suiv.

Digitized by Google

arge et soutenu; les mélodies sont en haut relief; la déclamation, qui donne à chaque yllabe sa valeur, n'est cependant pas familière, et ses grands intervalles sont ceux de a psalmodie, non de la conversation; quelques cris seulement, quelques sanglots, sont hromatiques, et prennent par contraste un accent déchirant; l'harmonie est faite presque entière d'accords parfaits; la dissonance n'y paraît que pour certains éclats de douleur, vite calmés. Et cette simplicité, solennelle et profondément émue, donne à 'œuvre entière la douce majesté de la liturgie orthodoxe. Nous sommes ici à l'église, levant l'autel où l'on pleure la Passion de la sainte Russie, et c'est une musique de prière, de louange et de résignation, qu'on ne peut entendre qu'à genoux, et les larmes aux yeux.

Paris. Louis Laloy.

Das »richtige« Datum des Briefes L. v. Beethoven's »an die unsterbliche Geliebte«.

In der vielumstrittenen Frage des rätselhaften Briefes Beethoven's an die »unsterbliche Geliebte« glaube ich in der Lage zu sein, etwas beitragen zu können. Bekanntlich hat Thayer den Brief in das Jahr 1806 angesetzt; Kalischer in der gegenwärtig erscheinenden Ausgabe »Beethoven's sämtliche Briefe« führt an der Hand der Konversationshefte aus dem Jahre 1823 den Beweis für die Nohl'sche Annahme, die Adressatin des hochinteressanten Briefes sei Giulietta Guicciardi gewesen; er schreibt den dreiteiligen Brief dem Jahre 1801 zu. La Mara teilte in dem Januarhefte der »Neuen Rundschau« neue schlagende Beweise dafür mit, daß die instinktive Annahme Thayer's doch die richtige war; Beethoven sandte den Brief nach K[*orompa*], dem Familiensitz der Brunsvick's. Somit könnte er nur an Therese Brunsvick geschrieben sein. Keinesfalls aber hat ihn Beethoven im Jahre 1806 geschrieben. Am 5. Juli dieses Jahres schrieb er einen genau datierten Brief an Breitkopf & Härtel von Wien aus. Hat der Meister sich im Datum nicht geirrt und ist das angegebene »am 6. Juli Morgends — dann — Abends Montags den 6ten Juli« richtig, so ist das Jahr 1807 das einzig mögliche, in dem B. den Brief schreiben konnte, denn eben in diesem Jahre fiel der 6. Juli auf einen Montag. Kalischer wußte das *K* in dem Briefe nicht zu enträtseln und besaß deshalb keinen festen Boden unter sich. Allerdings fiel im Jahre 1801 der 6. Juli ebenfalls auf einen Montag, dennoch scheint Kalischer empiristisch auf dieses Jahr gekommen zu sein, da der anmerkungsreiche Forscher davon nichts verlauten läßt. Das Jahr 1801 ließe sich aber mit Therese Brunsvick nicht in Zusammenhang bringen, und so ist 1807 das »kalender-getreueste« Jahr. Der Aufenthalt Beethoven's in Baden bei Wien konnte leicht durch einen sogar drei-wöchentlichen Ausflug nach Ungarn unterbrochen werden, was auch in der Zeit von Ende Juni bis 26. Juli erfolgen mußte. Ob er in dem Bad Pistyan die Kur gebrauchte, wie es La Mara behauptet, kann mit voller Bestimmtheit nicht festgestellt werden, da, wie mir die Badedirektion in Pistyan mitteilte, die zuverlässigen Kurlisten erst vom Jahre 1872 existieren. Außer dem Kalender erwähne ich noch eines anderen Faktors, auf welchen mich Dr. A. Heuss freundlichst aufmerksam machte, und der mein Datum noch bekräftigt. Es ist dies der Brief Beethoven's an den jungen Grafen Franz Brunsvick, welcher in der Kalischer'schen Ausgabe die Zahl 108 trägt. Beethoven hat sich hier im Datum verschrieben, wie es schon Thayer vermutete; es soll

Digitized by Google

statt 1806 — 1807 stehen. Beethoven gab in dem Briefe seiner Freude Ausdruck über die zustande gekommene Konvention zwischen ihm und Clementi, welche im April d. J. 1807 erfolgte und dem genannten Brief einige Wochen voranging. Einen Beweis, daß die Beziehungen Beethoven's zu der Familie Brunsvick eben zu dieser Zeit die herzlichsten sein mußten, bildet sein Auftrag an den Grafen: »küsse deine Schwester Therese.« Dieser Auftrag brauchte nicht im mindesten »burschikos« zu sein, wie auch die Richtigstellung des Datums in dem Briefe an den Grafen Brunsvick kein »Problema« bildet.

Krakau. **Zdislaw Jachimecki.**

Der sehr dankenswerten Mitteilung Dr. Z. Jachimecki's seien dennoch einige Zeilen beigefügt. Fällt das Liebesverhältnis Beethoven's zu Therese B. in den Sommer 1807, so ist es wohl unmöglich, die Briefe, in denen von Therese Malfatir in oft entzückter Weise die Rede ist, in diesen Sommer zu verlegen, wie es Kalischer tut. Dieser begeht allerdings in der Datierung der Briefe oft unbegreifliche Irrtümer, aber es läßt sich noch keineswegs sagen, daß diese Briefe (an Baron v. Gleichenstein) zum Teil nicht in das Jahr 1807 gehören. Jedenfalls bringt das Jahr 1807 für den Brief an die »unsterbliche Geliebte« den Beethovenforschern wieder einige neue Arbeit und Gelegenheit zu einer Reihe von Aufsätzen. D. Red.

Programme Music, and After.

Clash of interest cleaves humanity, and more and more its adjustment is carried out by a turmoil of prating. In international relations the schism is between one nation occupying a corner of the globe and its neighbour trying to push it out therefrom. In national and parochial politics, between the have's and the have-not's. In matters of taste and art, between those who believe in general natural canons and those whose interests direct or indirect it is to substitute individual propensions. But inasmuch as physical force has now almost universally abdicated, and talking and writing have taken its place, the volume of these tends ever more and more to cover up original simple issues. The savage who clubs his neighbour to get his neighbour's property, knows exactly what he wants and what he is doing. The man who votes or agitates "radical" knows only sub-consciously that his interests, from whatever accident of circumstance or surrounding, lie in with a certain set; having then accepted his situation in one section of mankind rather than in another, he exercises his abilities and energies in their support; he becomes a partisan. But not once in 10,000 cases is this man able to give an intelligible account of the philosophy of the cleavage concerned. Nor is his opponent, for the matter of that. The present din about "protection" and "free-trade" is of course nothing but a matter of conflicting self-interests within the nation itself; but is there a single individual who could show on a sheet of foolscap, as for a jury, what is the point at issue, who are the persons interested on each side, what is the exact nature of their interest, and what would be the practical outcome of determining this way or that way? With our daily newspaper on the breakfast-table, and our platform speeches, we think that we think, but in reality we scarcely think at all. For true thought one must go back to the Bible, the Bhaga-

Digitized by Google

vatgíta, and the Greek philosophy. The reason is that while the bull's-eye lantern of constant talking and writing shows up details in front of it, it, except in the rarest possible cases, correspondingly throws the principles behind it into densest shade.

Music is the latest subject to be drawn into cloudy word-polemics, for till yesterday its function was doing only. Now some men live, and others amuse themselves, by writing about it. That this is a necessity of present-day worldly conditions must be conceded. To a small extent and indirectly it influences creative music. That it improves creative music is certainly the exact reverse of the truth. Bach and Beethoven knew only three things, the laws of their art, reflection, and the recipient public. Without further preamble, let it be said that, while this is undoubtedly the general state of the case, one may yet make the best of things and cite three English books which by their strong conviction, freedom from taint of opportunism, and eminence in diction, lift them far above the average of such matter and entitle them to respectful consideration. These are R. A. Streatfeild's "Modern Music and Musicians", and the two books noted at foot [1]).

Present-day discussion has for its leading war-cry "Programme Music", of which the technical definitions are confusing in multiplicity and divergence. But the two following are the best: — (a) William Wallace's in paper before Musical Association, 9th May 1899; (b) that of Hugo Riemann in his 1905 Dictionary, — though even in these two cases the absence of the word "instrumental" causes perplexity.

(a) "Programme music is music which attempts to excite a mental image by means of an auditory impression. This may be subdivided into three classes —; First, music which attempts to symbolize sounds not primarily produced by musical instruments, as for example the wind, thunder, the song of a bird. Second, music which attempts to symbolize in sound visual impressions, such as the flight of a bird, the movement of water or of fire, the tranquillity of nature. It will be seen that these are objective and that they also suggest rhythm. Third, music which attempts to symbolize in sound ideas which are entirely subjective and appeal to the intellect, such as love, revenge, grief — all the emotions, in fact. I scarcely need to point out that the last is of infinitely greater value, musically, than the others."

(b) "Programme music, a class of music which is to be understood as portraying a somewhat clearly defined mental or external proceeding, in respect of which music the listener does not give himself up unreservedly to the impression caused by the series of sounds, but follows up with critical ear the connection between programme and piece; at the least, a class of music through which the fancy of the listener is likely to be excited in a more definite way than through absolute music, ambiguous and devoid of programme" (translation).

R. A. Streatfeild's book was reviewed at length at VIII, 150, Jan. 1907. It is really a book on the "poetic basis" (a wider term than the above-defined "programme-music", and applicable also to vocal even more than to instrumental), as shown in the art past and present. This might have been added to bibliography-list at S. IX, 437, April 1908. *Frederick Niecks*'s book is on the same theme, but that worked more concretely, technically, and

1) Programme Music in the last 4 Centuries. A Contribution to the History of Musical Expression. By Frederick Niecks, Reid Professor, Edinburgh University. London, Novello, 1907. pp. 548, large demy 8vo. 12/.

The Threshold of Music. An inquiry into the Development of the Musical Sense. By William Wallace. London, Macmillan, 1908. pp. 267 large crown 8vo. 6/.

Digitized by Google

definite-historically, and with reference mainly to instrumental music. And here let it be said that the eminent author has prefatorially deceived himself in a singular manner. In Preface (which is supposed to be the last thing written) he says, "the present book is neither a defence nor an attack, but simply an historical account". But this is somewhat like the leading-article trope, "it is needless to state", and thereupon the thing stated at great length. Author has in actual fact delivered a Tusculan Disputation making one continued very philosophical and sometimes ardent defence of the "programme" idea, as he interprets the term. Then as to that interpretation, and the scope of the book itself. Niecks at p. 529 says, "programme music in its widest sense is co-extensive with expressive music", and so practically the thesis of book from start to finish. But this really means all music, for such can hardly be said to exist which was projected without some emotion; certainly there is none which cannot be interpreted with some emotion. What the book then amounts to is, that it is a historical account of all music (mostly instrumental) in last 4 centuries, to which, whether it is suggested by composer or not, a "programme" idea, subjective or objective, can at the present day be assigned. That is an enormous net to throw. It also makes assumptions about the thoughts existing in composers' minds to which a great many persons will quite demur; cf. IX, 261, col. 1, April 1908. It is in fact the work (exegetically not very clear) of an idealist. However it is probable that the eloquence will persuade many, and every competent writer is entitled to his point of view. The matter is discussed at "Times Literary Supplement", 15th March 1907. About the historical value of this fine work there can be no doubt, and it must for long be the standard book of reference on the subject. From instrumental works by bygone classics with mere opus number attached, to the latest instrumental piece of Richard Strauss to which elaborate programmes have on this or that authority been ascribed, everything will be found detailed in the strictest chronological sequence. Running through the whole is a commentary of exceedingly valuable critical opinion. As a specimen of author's diplomatic skill on a theme where his sympathies are apparently not much enlisted, the following (p. 55): —

"Whatever critical thoughts may sometimes arise in our minds with regard to Handel's works — about the predominance in them of generic over specific feelings and the limited sympathies of sturdy strength, their conventionalism, and even mannerism, and the lack of inventiveness of instrumental figures — we have to confess that in the master's presence we are silenced by the authoritativeness of his imposing personality, whose every act, word, and tone seems to be exactly what it ought to be if seen from his point of view. Let us then turn our backs on criticism, and reverently pay due homage to the man of power, the great genius, and the consummate artist."

The book by *William Wallace* (b. 1860, himself a composer and poet, see his life and works at V, 250, Feb. 1904) goes beyond the two just named as to breadth of concept. The "Threshold of Music" means that we are only now on its threshold; he works up to and through "poetic basis" music, only to give a seer's view of the future. Book is in brief a historical sketch-survey, from primitive conditions onwards, of the general evolution of the musical faculty as cerebral development; a virgin theme, here worked out with the thoroughness of a psychological student, the technical insight of a musician, and the imagination of a poet, — a very rare combination. On the subject of the evolution of the sense of hearing in the

Digitized by Google

nind, author says very rationally (p. 248): — "Of the mental conception of ıound we have no means of knowing, till Bach's time, or even later as ıome would insist, whether the musical idea was actually heard in the mind, ıs modern composers hear it, before it was committed to paper, or whether t was worked out by some rule-of thumb method. We can only rely ıpon documentary evidence, and from the empiric procedure which was re- ıorted to in order to build up the early structure of harmony we can derive ıo conclusion other than that the mind did not conceive sounds for itself, ınd that it was slow in appreciating sounds which it encountered by ac- ːident". And again (p. 261): — "The most advanced composers of our time ncontestably possess a mental equipment which is unique in the annals of nusic". On the subject of programme-music, and after showing the origin ɔf the "form"-sense, he says (p. 256): — "Then came the moment when a ːomposition ceased to be interesting merely on account of its structure or ːechnical details — when the composer attempted to convey by means of ıound those elusive moods which we feel possess a deep significance and yet ɜvade us when we try to put them into words". And again (p. 262): — "Music in our day consists of a perpetual struggle to give definite expression ɓo sub-conscious thought". His final prophecy is this, though what is meant by "ethics" is not known (p. 263): — "We are all groping in a mist, and the ɜum of our life is but a breath tossed to the wind. But, if the history of evolution is of any value, surely we who employ the musical sense are the fore-runners of a race which will bring into man's comprehension a new form of reason, — perhaps even an altered system of ethics. May not humanity then find in music a principle upon which some wider interpretation of ex- istence is based?"

Die 44. Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins.

(München, 30. Mai bis 5. Juni 1908.)

Fünfzehn Jahre sind es her, seitdem die deutschen Tonkünstler, die jedes Jahr um die Pfingstzeit ihre Zusammenkunft in einer Stadt des deutschen Sprachgebiets abhalten, zum letzten Male in München tagten, dessen fröhliche Gastlichkeit so recht geeignet für eine Künstlerzusammenkunft erscheint. Das diesjährige Fest, das an zeitlicher Ausdehnung und Reichhaltigkeit der Kunstgenüsse alle früheren Veranstaltungen überragte, erhielt seine Signatur hauptsächlich durch das erstmalige Überwiegen der musikalisch-dramatischen Kunst, der in dem nach Bayreuther Vorbild erbauten »Prinzregententheater« und dem zur Ausstellung neueröffneten merkwürdigen »Künstlertheater« zwei Pflegestätten ganz besonderer Art zur Verfügung standen. Nicht weniger als vier Theatervorstellungen, denen je zwei Orchesterabende und Kammermusikmatineen zur Seite traten, fanden statt, und bei dieser Gelegenheit öffnete das Prinzregententheater, das bisher ausschließlich der Wagner'schen Kunst gedient hatte, zum ersten Male seine Pforten den Schöpfungen zeitgenössischer Musikdramatiker.

Die Eröffnung des Festes bildete eine Vorstellung des Künstlertheaters, das zwei kleinere Werke bot: das pseudo-Gluck'sche entzückende Schäferspiel »Die Maienkönigin« (nach Wotquenne 1751 für Paris komponiert unter dem Titel »*Les amours champêtres*«, 1755 auch in Wien oder Schönbrunn aufgeführt) in der deutschen Übertragung von Kalbeck erfreute mit seinen lieblichen Weisen unter der Direktion Mottl's in einer von Buschbeck entzückend ausgestatteten Inszenierung Auge und

Digitized by Google

Ohr, und dann gab es eine Uraufführung unter Leitung von Cortolezis: »Das Tanzlegendchen«, ein Tanzspiel von Georg Fuchs, Musik von Hermann Bischoff, zwei Münchner Autoren, denen sich für die Ausstattung der Maler Hans Beatus Wieland zugesellt hatte. Abgesehen von der wundervollen Bildwirkung der letzten Szene dieses Tanzspielchens, dem die bekannte, auch von Gottfried Keller benutzte Legende zugrunde liegt, hat das neue Spiel doch allgemein etwas enttäuscht. So begrüßenswert die künstlerische Ausgestaltung des Tanzspieles an und für sich auch ist, so kann doch dieses Werk mit seiner nicht gerade geschickt geführten Handlung und der trotz reizender Einzelheiten viel zu wenig leichtfüßigen Musik kaum für eine Regeneration der Gattung bedeutsam sein. Immerhin sei konstatiert, daß das ausverkaufte Haus nicht mit Beifall kargte.

Wiederum Münchner Autoren waren es, die im Prinzregententheater unter Mottl's Direktion zu Worte kamen: Friedrich Klose's Märchenoper »Ilsebill«, die schon längere Zeit dem hiesigen Spielplan dauernd angehört, und Max Schillings' musikalische Tragödie »Moloch«, die zum ersten Male gegeben wurde, erschienen hier in einem ungleich wirkungsvolleren Rahmen, als ihn das alte Logenhaus des Hof- und Nationaltheaters zu geben vermag. Schon die Versenkung des Orchesters, von dem sich die Singstimmen nunmehr selbst in den Momenten höchster Kraftentfaltung frei abheben, ist gerade für die beiden vielfach sehr stark instrumentierten Werke von größtem Vorteil, wenn auch nicht zu verkennen ist, daß der leuchtende Glanz der Blechbläser, trotzdem wir hier einen verschiebbaren Schalldeckel besitzen, an manchen Stellen schmerzlich vermißt wird. Über beide neuerdings vielfach erörterte Werke ausführlicher zu sprechen, muß ich mir leider angesichts des beschränkten Raumes versagen. Der letzte Tag des Festes brachte sodann noch zum ersten Male Berlioz' »Trojaner« vollständig an einem Tage (von 4 Uhr nachmittags bis 11 Uhr nachts), eine Riesenleistung für Ausführende und Hörer. Eigentümlich ist die Verbindung klassischen und romantischen Geistes in diesem gewaltigen Zyklus. Von seinem erhabenen Vorbilde Gluck geleitet, sucht Berlioz zu abgeklärter Schönheit zu gelangen, und doch, sein romantisches Empfinden ist wieder so stark, daß es ihn unwillkürlich fortreißt zu seltsam-schaurigen, bizarr-grotesken Gestaltungen. Eine Vereinigung klassischen und romantischen Geistes ist ihm restlos erst in der ergreifenden Schlußszene, Dido's Tod, geglückt, die Frl. Faßbender grandios gestaltete. Die dramatischen Schwächen des Werkes, die vielfach doch nur unzureichend durch geniale musikalische Schönheiten gedeckt werden, kamen in der gegenwärtigen Aufführung mit ihrer starken Betonung des Bühnenbildes weit schärfer zum Ausdruck als früher in dem herkömmlich gebauten Hoftheater, das weit mehr auf das Hören, denn auf das Sehen eingestellt ist. Der Eindruck des Werkes, dessen szenische Leitung Professor Fuchs und Maschineriedirektor Klein innehatten, war unterstützt von neuen Dekorationen Hans Frahm's, tiefgehend vor allem infolge der großzügigen musikalischen Gestaltung Mottl's, den das prächtige Hoforchester hier wie in den vorangegangenen Werken aufs schönste unterstützte.

Für das erste Orchesterkonzert hatte man, um das Münchner Hoforchester nicht zu überlasten (infolge der Kaimkrise war kein zweites Münchner Orchester zu beschaffen) die Württembergische Hofkapelle aus Stuttgart unter der feinsinnigen Leitung von Dr. A. Obrist herangezogen, der sein Amt demnächst an Max Schillings übergeben wird. Schillings dirigierte auch seine zukünftige Kapelle selbst gelegentlich der Aufführung seiner vier »Glockenlieder« (nach Gedichten von Karl Spitteler), die, von Ludwig Heß herrlich interpretiert, sicherlich in ihrer frischen Erfindung und meisterlichen Gestaltung die bedeutsamste Gabe des ersten Konzerts darstellten. Was man im übrigen noch hörte, ergab sehr unterschiedliche Eindrücke. Da kam eine Sinfonie von Paul von Klenau (geb. 1883 in Kopenhagen, gegenwärtig in München) zur Aufführung, ein Werk, dessen riesenhafte orchestrale Mittel in keinem Verhältnis zu dem recht geringfügigen Gedankeninhalt stehen und das noch nicht einmal durch technisch einwandfreie Arbeit entschädigt. Wenig erquicklich war auch eine Sinfonie (Nr. 3) des Holländers Jan van Gilse (geb. 1881 zu Rotterdam, jetzt in Bremen), der den völlig verunglückten Versuch machte, eine Sopranstimme zweimal in seinem fünf-

Digitized by Google

sätzigen Werke zu Worte kommen zu lassen und im eigentlich Sinfonischen nicht über die allbekannte moderne Phraseologie hinauskommt. Gegenüber diesem Mißverhältnis zwischen Wollen und Können berührte eine Suite phantastique des Deutsch-Amerikaners Ernest Schelling für Klavier und Orchester, namentlich in den ersten beiden Sätzen äußerst sympathisch. Schelling, der den Klavierpart wirklich glänzend interpretierte, ist sich der Grenzen seines liebenswürdigen, wenn auch nicht tiefen Talentes durchaus bewußt, und vermag so innerhalb dieser Grenzen weit erfreulicher zu wirken, als jene Himmelsstürmer, deren Ikarusflug gar bald erlahmt. Leider ist der dritte Satz des Schelling'schen Werkes schwächer in der Erfindung und der vierte, der einen südamerikanischen Marsch einführt, vermag nur äußerlich zu wirken, fällt auch vielfach ins Brutale. Aber alles in allem: eine wirkliche Physiognomie, und das will nicht wenig besagen.

Im zweiten Konzert, dessen Ausführung das Hoforchester unter Mottl besorgte, hörten wir sodann noch zwei Orchesterwerke, die zwar technisch hoch über den Werken von Klenau und Gilse stehen, ihrem Inhalt nach jedoch ebenfalls nicht als dauernder Gewinn zu erachten sind. Von dem Magdeburger Kapellmeister Joseph Krug-Waldsee wurde eine sinfonische Dichtung »Der goldene Topf« gespielt, in der von der skurrilen Phantastik des genialen Romantikers gar wenig zu spüren ist, und dann kam noch eine sinfonische Dichtung »Flagellantenzug« von Karl Bleyle (geb. 1880 zu Feldkirch in Vorarlberg) zu Gehör, die immerhin eine schöne Talentprobe bedeutet und für das weitere Schaffen des jugendlichen Komponisten noch gutes erhoffen läßt, zumal sie auch in ihrem Aufbau zielbewußt angelegt ist. An Erfolg fehlte es allen diesen Werken bei vorzüglicher Wiedergabe nicht. Weit interessanter als die genannten Instrumentalkompositionen waren zwei Chorwerke des zweiten Konzerts. Unter Leitung des Komponisten brachte die Konzertgesellschaft für Chorgesang einen kleinen Chor von Siegmund von Hausegger »Sonnenaufgang« (nach Gottfried Keller), dessen nicht geringe Schwierigkeiten ausgezeichnet überwunden wurden. Hausegger's Werk, wirkungsvoll aufgebaut und von edlem Pathos erfüllt, scheint mir nur etwas allzusehr in Detailmalerei sich zu ergehen. Als »Pièce de resistance « aber galt allgemein die unter Direction von Ludwig Hess gesungene »Messe des Lebens« (es wurde nur der 2. Teil aufgeführt) für Soli, Chor und Orchester nach Worten aus Nietzsche's »Also sprach Zarathustra« von Frederick Delius (geb. 1863 zu Bratford in Yorkshire als Sohn deutscher Eltern, lebte lange als Plantagenbesitzer in Florida und seit 1890 in Frankreich). Delius ist sicherlich der interessanteste Chararakterkopf unter den diesmal im Konzertsaal vertretenen Komponisten, hinter seinem Werk steht sicherlich eine starke Persönlichkeit mit eigenartigem Erleben — kein »Komponist«, der seine Werke mühsam am Schreibtisch ausklügelt. Insbesondere scheint mir sein Verhältnis zur Natur, der er gar eigenartige Klangbilder abgelauscht, innig zu sein. Delius ist durchaus Farbenkünstler, kein architektonischer Gestalter, und steht in dieser Hinsicht dem jungfranzösischen Musiker Debussy am nächsten, an den der beste Teil des Delius'schen Werkes, die Mittagsstimmung, auffallend erinnert. Auch im übrigen finden sich starke Reminiszenzen namentlich an Wagner (Götterdämmerung), aber daneben soviel Eigenartiges, Persönliches, daß man doch stets gefesselt bleibt, trotzdem die Technik vielfach nicht weit entfernt vom Dilettantismus sich zeigt.

Wenig erquicklich war das erste Kammermusikkonzert. Ein sauber gearbeitetes, aber recht unpersönliches Streichquartett des Münchner Komponisten Pottgießer (geb. 1861 zu Dortmund) wahrte immerhin noch ein künstlerisch einwandfreies Niveau, während die Kammersinfonie für Flöte, Klarinette, Horn und Streichquintette des eminenten Geigers Henri Marteau den großen Künstler als Komponist so minderwertig zeigte, daß das Werk eine direkte Ablehnung erfuhr. Lieder von Georg Vollerthun und Kurt Schindler vermochten ebenfalls nicht von der schöpferischen Begabung jener jungen Komponisten zu überzeugen (die Schindler'schen Lieder des zweiten Konzerts werden dagegen als besser gerühmt). Als Oase in dieser Wüste erschienen die Klavierstücke (5 Bagatellen und 2 Studien) von Walter Braunfels (geb. 1882 zu Frankfurt a. M.), der seine wirklich eigenartigen, von seltsamer Phantastik erfüllten kleinen Werke ausgezeichnet selbst spielte.

Digitized by Google

Da ich dem zweiten Kammermusikkonzert, das unmittelbar vor die strapaziöse Trojaner-Aufführung fiel, nicht beiwohnen konnte, muß ich mich darauf beschränken die Bemerkungen eines Gewährsmannes kurz wiederzugeben. Vor allem wird mir betont, daß dieses Konzert in seiner Gesamthaltung hoch über dem ersten Konzert stand. Richard Lederer (geb. etwa 1850) zu Karlstadt in Kroatien, seit langer Zeit in München, wo er namentlich mit Peter Cornelius seinerzeit verkehrte, seines Zeichens eigentlich Maler, kam mit einem Streichquartett in *A* zu Worte, das durch die sichere Beherrschung des Technischen nicht minder wie durch Geschmack und Stilgefühl sich auszeichnet. Eine Sonate in *Es* für Violine und Klavier von Karl Ehrenberg (geb. 1878 zu Dresden) wird zu den erfreulichsten Erscheinungen auf diesem Gebiete gezählt und als das Werk eines echten Musikers gerühmt. Lieder von Karl Kämpf Kurt Schindler und Roderich v. Mojsisovics stellten hübsche Gaben von nicht ganz gleicher Wirkung dar. Den größten Erfolg erzielte jedoch ein Trio von dem Russen Paul Juon (angeregt durch Selma Lagerlöfs »Gösta Berling«), dessen frische, natürliche Musik, dem ritterlich-abenteuerlichen Geiste der Dichtung angemessen, namentlich in den beiden ersten Sätzen zu den erfreulichsten Schöpfungen dieses talentvollen Komponisten gehört.

Im übrigen bot das Fest neben dem Empfang durch die Stadt München, die die überaus zahlreich erschienenen Gäste freundlich bewirtete, noch einige gemütliche gesellige Zusammenkünfte, bei denen auch der Humor in seine Rechte trat. Die stark besuchte Generalversammlung brachte außer Neuwahlen zum Musikausschuß eine erregte Aussprache über die Orchestermusikerfrage, die von einem Antrag Paul Ehlers, nach dem Muster der Bühnenverhältnisse Schiedsgerichte zwischen Dirigenten und Musikern einzuführen, ihren Ausgang nahm. Schillings, Hausegger, Strauß und Dr. Marsop auf der einen Seite, der Vertreter der Orchestermusiker Herr Cords andererseits gerieten in ziemlich lebhafte Debatten, die schließlich mit der Aussicht auf die allgemein begrüßte Einführung von Schiedsgerichten einen erfreulichen Abschluß nahmen. Als nächster Festort wurde Straßburg genannt, wo sich unter Hans Pfitzner das Musikleben seit kurzem erfreulich entwickelt hat.

München. **Edgar Istel.**

Der vierte musikpädagogische Kongreſs zu Berlin.

(7.—11. Juni 1908.)

Auf dem vierten musikpädagogischen Kongreß nahmen wieder die Vorträge über Kunstgesang und über Schulgesang — besonders wurde dabei die Hallenser Prüfungsordnung durch Heinz Martens einer scharfen Kritik unterzogen — einen großen Raum ein. Ferner disputierte man über die soziale Lage und die Altersversorgung der Musiklehrer und -lehrerinnen, über die moderne Violin- und Klaviertechnik, über die Brauchbarkeit neuerer Harmonie- und Theorielehren u. a. m., ohne zu greifbaren Resultaten zu gelangen. Daneben wurde in einer Kommissionssitzung über die musikwissenschaftlichen Fächer auf den Konservatoriumsseminaren, die zur Prüfung des musikpädagogischen Verbandes vorbereiten, verhandelt[1]). Die Referenten verlangten: Pädagogik (2 Jahre), Methodik (2 Jahre), Musikästhetik (3 Jahre!!), Musikdiktat (2 Jahre), Akustik (1 Jahr) und Musikgeschichte (3 Jahre). Ein Beispiel möge über die Art der meisten Referate belehren. Herr J. C. Lusztig erteilt Musikgeschichte so: Im ersten Jahre von 1—1500, im zweiten von 1500 bis zur Gegenwart (!), im dritten Jahre nimmt er dann stilistische Übungen und Repetitionen vor. Das »allgemeine Bildungsziel« ist das Endziel seines Unterrichts. Die armen Seminaristen hätten demnach, da jedes Fach einzeln und gesondert unterrichtet wird, neben 2 oder 3 Harmoniestunden noch in 7 Stunden wöchentlich diese Fächer zu

1) Ausführlicher wird der Verfasser an anderer Stelle die musikwissenschaftlichen Disziplinen auf dem Kongreß behandeln.

Digitized by Google

treiben. Wo soll da die praktische Ausbildung bleiben, wenn außerdem noch schriftliche, häusliche Aufsätze gegeben werden? — Dr. Max Burkhardt hielt einen Vortrag über die Musikgeschichte an höheren Lehranstalten. Seine Vorschläge, Musikgeschichte den mutierenden Schülern in Extrastunden zu erteilen und dabei mehr ästhetisch als historisch zu verfahren, wurden von A. Schering durchaus abgelehnt. Letzterer wünscht höchstens mehr anekdotische Einführung in einzelne musikhistorisch wichtige Dinge, ohne aber die rechte Wissenschaft unreifen Schülern vorzusetzen. R. Münnich schloß sich diesen Ausführungen mit den Worten, Musikgeschichte sei nicht für Krümme und Lahme, an. Trotzdem andere Redner widersprachen, wurde auch in dieser Diskussion infolge der überaus laxen Führung der Kongreßgeschäftsordnung kein Resultat erzielt. — Die Methode von Jacques Dalcroze (rhythmische Gymnastik und Solfège), die schon den letzten Kongreß für sich einnahm, hinterließ dank der prächtigen Vorführung einer Dalcroze-Klasse aus Altona weitaus den besten Eindruck. Wer gesehen hat, wie die Rhythmik und das Gehör der Kinder geschult waren, wie die Kinder verschiedene Rhythmen (z. B. mit dem Kopf 2-Takt, mit der rechten Hand 3-Takt, mit der linken 4-Takt und mit dem Fuße 5-Takt) gleichzeitig taktierten, der wird unbedingter Anhänger der Methode werden. Es ist natürlich, daß sich die Lehrerwelt bei der jetzigen Organisation des Gesangunterrichts gegen die Einführung der Methode in den Schulen fast einstimmig wehrte. — Aus diesem kurzen Bericht wird man ersehen, daß auch dieser Kongreß Bedeutendes nicht geleistet hat. Es scheint weniger an dem gutem Willen der einzelnen als an der sachgemäßen Leitung und Führung zu fehlen.

Berlin. **Georg Schünemann.**

New Works in England (III).

London has now had a concert-performance of greater part of *Ethel Mary Smyth's lyric drama "Strandrecht"* (alias The Wreckers). Her sketch-life and works at III, 486, 492, Sept. 1902; more fully in Grove's Dict. (new ed.). Her opera "Der Wald" (Covent Garden 14 and 24 July 1902 and 26 June 1903, and elsewhere) fully criticized at III, 485, Sept. 1902. Since then her "Strandrecht" opera produced at Leipzig 11 Nov. 1906, and Prague 22 Dec. 1906; Queen's Hall, London, concert performance (under Nikisch) 30 May 1908. —— The foolishness of her literary effusions ("Der Wald" her own libretto) was criticized in 1902. But she has progressed. For nothing more portentously silly than the "arguments" and libretto (English version) of "The Wreckers" has ever been laid before an English audience programme-wise in conjunction with ambitious musical aims; it would be a libel on most school-girls to say that they would put together such stuff for acting "charades". Assignment of libretto to "Leforestier" looks suspicious as against "Der Wald", and the "arguments" at least must be composer's own. —— As to the plot, opinions may conceivably differ, but only because the standard of taste as to such remains still deplorably low, and ethical views themselves float as loose as puff-balls. One is to suppose that only 150 years ago under George II, in the early days of Methodism, an entire village of Cornish coast-people were able to alternate at an hour's notice between very godly church-going ("Manon"-like they come out of church, "What a marvellous sermon! Oh, what a joyful thing to be convicted of sin!") and the most bloody and murderous species of wrecking with the help of false signals ("The foam shimmers white and red As the blood dances on the water, And the bread will dance on the trencher When we down with our gleaming knives".) The "keeper of the lighthouse"

Digitized by Google

is the chief offender, but as for the last 3 or 4 hundred years all such have been patented or controlled by the State, there seems to have been something a trifle wrong with the official arrangements. Operatic plot-absurdities apart, the "Death in Love and Love in Death" of Tristan and Isolda has (among other Wagnerian ideas) established a complete obsession over composer's mind. Dragged in to "Der Wald" in an innocent connection, it is here the absorbing theme of the opera in a connection just the opposite. In loves which even the much-favouring "Daily Telegraph" describes without circumlocution as "illicit", it does not seem to disturb the composer in the slightest degree that there is such a person as a husband in the plot. One can only say with regard to these ecstacies about meeting in the next world, in which the lovers in a now favourite situation indulge as soon as they are found out, and expect the audience heartily to join with them, that it would be more to the point if they behaved better in this world. This insistent flirting with bad subjects, a sort of moral ignoratio elenchi, proceeds no doubt as often as not from intellectual slatternliness and hazy conception; none the less does it connote the principle-less superficiality to which an undisciplined age is steadily drifting. As to the opera-audience themselves, they would go to hear the alphabet sung backwards if there were enough Countesses present, (and there generally are with this composer). —— Turning to the music, composer has mastered every dramatic effect, if that suffices to make good art. Otherwise most of it must be described as a jumble-sale of well-orchestrated fragments. There is no melody. The lyrics (very crude) are badly brought in. Sustentation of musical interest is rare. The most consistent parts are the prelude to Act II (done separately by Nikisch at Queen's Hall 2 May 1908), and the long love-scene in the same; the greatest power in the opera lies in the latter. Undoubtedly Ethel Smyth has gone enormously beyond any member of her own sex past or present in orchestration and dramaticism, and her use of the voice with the orchestra is very good indeed; but that she has produced other than a clever concatenation of mimetic strains cannot be said. —— In one of her "inspired" paragraphs put into newspapers, she said, that she "frankly disliked Wagner"; which of a piece with other absurdities. It is perfectly easy for the onlooker to see what are the different influences under which her imitative mind has successively placed itself, and Wagner was three-fourths of "Der Wald". Altogether a strange combination of school-maid sappiness and a man's grasp of music. Audience full, mostly feminine, and very enthusiastic; but evidently brought together with all the arts of fashionable incitement. Press half for, half against.

London has also now heard the first Part of *Granville Bantock's "Omar Khayyam"*. Like most Persian poets, Omar Khayyám ("Omar the Tentmaker") combined scientific pursuits and poetry. He lived in XIth century in concluding days of the Arab dominion, and wrote a great number of Ruba'iyyát or quatrains in style of his country. Each Ruba'iy is of 4 lines, first, second, and fourth rhyming together. Each consists of a single aphorism or detached reflection, expressing with Oriental imagery a hedonistic philosophy. The different Ruba'iyyát had no mutual connection, and were arranged according to an alphabetical principle. An Irishman of letters, Edward Fitzgerald (1809-1883), who spent a life of seclusion in Suffolk in making paraphrases of foreign classics, selected certain of Omar's Ruba'iyyát,

Digitized by Google

re-arranged them somewhat according to subject, and, imitating the quatrain form, paraphrased them in 101 stanzas of considerable poetical power. He acted very much as did James Macpherson (1738-1786) to the Ossianic fragments. The resulting text, neglected at first by publishers, has since gone the round of the world, and been a favourite specially in America. —— Bantock, with characteristic comprehensiveness, has set Fitzgerald's work entire as a trilogy-cantata, welding into a homogeneous whole what has hitherto been thought fit for short lyrical extract only. The cantata in 3 Parts is for chorus, 3 soloists, and orchestra. The music is continuous throughout each Part, but every salient and suggestive point in the poetry gives occasion for a new musical picture, the whole resembling thus a panorama of scenes unfolded before the eye, one melting into the next. Bantock abandons the fetish of non-repetition of words; otherwise he could have introduced no form at all into this music set to independent quatrains. See for problem, VIII, 243, March 1907, and IX, 325, June 1908; and let it be repeated that those who insist on non-repetition (not known on what aesthetic grounds such theory rests) are administering slow poison to musical form. Prominent points in Part I are: — The fine opening scene depicting change from night to day, the unconventional love scenes at Nos. XII and XLVII, the realistic desert-caravan scene at XLVIII, and the stirring choral finale at LIV. This Part was brought out at Birmingham Festival October, 1906, and introduced to London by London Choral Society 23 May, 1908. Part II shows less numbers for separate quotation, but bears the same relation to Part I as Elgar's "The Kingdom" bears to his "Apostles", the composer having attained an increasing breadth of harmony and general treatment. This Part was brought out Cardiff Festival September, 1807. Part III still with composer. —— Same London Society will shortly repeat Part I, and introduce Part II to London. Bantock's style is now well known, and Omar Khayyam shows him in his widest development. His merits are a prolific imagination, a homogeneous art not borrowed from anybody else, and a gorgeous orchestral colorization. His defects are prolixity, and an insufficient subordination of the orchestra to vocal necessities.

Extraits de Bulletin français de la SIM.

La première comédie française en musique par **Henri Quittard.**

On considère généralement Perrin et Cambert comme les créateurs de l'opéra français: ils ont pourtant eu des devanciers, Michel de la Guerre et Charles de Beys, auteurs d'une pastorale, le Triomphe de l'Amour représentée le 22 janvier 1655. Michel de la Guerre, organiste de la Ste Chapelle et excellent maître de luth, sut s'assurer l'appui de Mazarin, et c'est sous le patronage de son Eminence, dans ses appartements même, que le Triomphe de l'Amour fut joué «en manière de régale pour divertir sa Majesté».

La musique en est aujourd'hui perdue, mais nous pourvons nous en faire une idée en lisant les airs de cour de cette époque: imaginons une suite de chansons mises bout à bout et conçues de façon à former un vague scénario. Les instruments étant au nombre de 11, gros chiffre par rapport à celui des chauteurs (5), nous pouvons supposer que quelques ritournelles, ou de petites symphonies, alternaient avec les voix.

Digitized by Google

Le temps fort et le rythme par **Maurice Emmanuel.**

Notre musique obéit depuis des siècles à la tyrannie de la carrure et à celle des temps forts. Quelques novateurs paraissant tentés aujourd'hui de briser ce joug, mais leurs efforts les laissent encore bien loin de la prodigieuse diversité des mètres antiques: les Grecs, avec leurs rythmes brisés, leurs périodes inégales, mais symétriques, commençant aussi bien par des temps faibles que par des accents, avaient une liberté dont nous sommes aujourd'hui totalement dèshabitués.

l'Opinion musicale contemporaine par **Edmont Maurat.**

Les faveurs du grand public français ont été depuis quelques années à deux musiciens totalement dissemblables, Berlioz et Franck; l'admiration de la foule est donc tout à fait indifférente aux moyens par lesquels on la provoque; il est donc un devoir pour les artistes de témoigner de leur sentiment, et d'imposer a l'opinion publique cette connaissance éclairée de la musique que seuls ils peuvent avoir.

Aufführungen älterer Musikwerke.

(Von Mitte September 1907 bis Ende Juni 1908.)

dall' Abaco, Ev. F.: Sonate D moll Op. 1 II für Viol. u. B. c. (Heidelberg. Musikal. Gesellschaft, Hr. W. Porges u. K. Hasse).

Aiblinger, Jos. Kaspar: »Jubilate Deo!« 5 st. (Dresden, Vesper Kreuzkirche).

Aichinger (1565—1628): O sacrum convivium (Metz, Mainzer Domchor).

Anerio, Felice: Christus ward gehorsam (Torgau, Gymnasial-Kirchenchor). — Christus resurgens (Prag, Deutscher Singverein).

Ariosti, A.: Sonate A dur für Viola d'amour u. B. c. (München, Deutsche Vereinig. f. alte Musik; Neustadt a. H., Abonnement-Konzert, dieselbe).

Arne, Th. A.: Rule Britannia (Breslau, Bohn'scher Gesangverein).

d'Astorga, Emanuele: Morir vogl'io (Mainz. Städt. Abonnementskonzerte. Frau Julia Culp; Teplitz, Philharm. Konzert, dieselbe; Leipzig, Liederabend, Frl. M. E. Orthen; ebenda, Gewandhaus, Frau Julia Culp; Rostock, Konzert-Verein, Frau J. Culp; Hannover, Konzert M. E. Orthen).

Bach, Carl Phil. Em.: Sinfonia D dur (Bern, Musikgesellschaft; München. Volks-Symphoniekonzert; Rudolstadt, Fürstl. Hofkapelle; Weimar, Großherzogl. Musikschule). — Concerto p. violes (Berlin, Société de concerts d'instruments anciens). — Triosonate, G dur, für 2 Violinen, Violoncell u. B. c. (Nürnberg, Bach-Verein; New York. Sam Franko's Concerts of old Music). — Geistliche Lieder: Der Frühling — Jesus in Gethsemane — Jehovah herrscht, ein König über alle (Brünn, Verein Deutsches Haus, Hr. R. Ondruschka). — Jesus in Gethsemane (Berlin, Geistl. Musikaufführung, Frl. K. Becker; Danzig, Geistl. Volkskonzert, Frl. M. Engler). — Largo für Orgel (Altona, Motette Christianskirche, Hr. L. Brodersen). — Phantasie und Fuge C moll für Orgel (Brünn, Verein Deutsches Haus, Hr. O. Burkert).

Bach, Johann Christian: Konzert Es dur für Cembalo, 2 Violinen und Violonc. Op. I, 5 (München, Deutsche Vereinigung für alte Musik; Leipzig, Stettin. Neustadt a. H., Reichenbach i. V., dieselbe). — Trio, D dur, für Violine, Violoncell u. Klavier (Nürnberg, Bach-Verein).

Bach, Johann Christoph: Lieber Herr Gott, wecke uns auf! 8st. (Dresden, Vesper Kreuzkirche). — Der Gerechte, ob er gleich zu zeitig stirbt (Magdeburg, Geistl. Musikaufführung St. Ulrich-Kirche).

Bach, Joh. Michael: Motetten: Herr ich warte auf dich, 8st. (Chemnitz, St. Jakobikirchenchor). — Ich weiß, daß mein Erlöser lebt, 5st. (Bitterfeld, Stadtkirchenchor). — Wenn ich nur dich habe, 5st. (Magdeburg, Geistl. Musikaufführung St. Ulrich-Kirche; Torgau, Gymnasial-Kirchenchor und Gesangverein).

Bach, Joh. Seb.: Arien: a) Für Sopran: Patron, Das macht der Wind a. Phoebus und Pan (Baden-Baden, 1. Abonnementskonzert, Frau H. Rentsch-Sauer;

Digitized by Google

Bremen, Philharm. Gesellschaft, Frl. M. Münchhoff; Dortmund, Musik-Verein, Frau T. Cahnbley-Hinken). — Wie lieblich klingt es in den Ohren (Bern, 2. Abonnementskonzert d. Bern. Musikgesellschaft, Frau Stronck-Kappel). — Ei! hört mir doch den Pan a. Phoebus und Pan (Gießen, Konzertverein, Fr. M. Buisson; Nancy, Konservatoriumskonzert, Frau Faliero-Dalcroze). — Ich ende behende mein irdisches Leben [mit Violine] (Bonn, Bach-Abend, Frl. C. Hubert). — Komm in mein Herzenshaus a. d. Kantate »Ein feste Burg« (Berlin, Garnisonkirche, Frl. H. Kaufmann; Forst, Chorgesangverein, Frl. E. Sureck; Tilsit, Geistl. Musikaufführung Stadtkirche, Frau Pohl). — Liebster Jesu, mein Verlangen a. d. gleichn. Kantate (Nürnberg, Bachverein, Frl. H. Volck). — Meinem Hirten bleib ich treu a. d. Kantate »Ich hab in Gottes Herz und Sinn »(Forst, Chorgesangverein, Frl. E. Sureck). — Seufzer, Tränen, Kummer, Not a. d. Kantate »Ich hatte viel Bekümmernis« [mit Oboe u. Viola da gamba] (Berlin, Leipzig usw., Deutsche Vereinigung für alte Musik, Frl. J. Bodenstein). — b) Für Alt: Ach Herr, was ist ein Menschenkind [mit Oboe] a. d. Kantate »Unser Mund sei voll Lachens« (London, Vocal Recital Frl. Gertrude Londsdale). — Ach bleibe doch [mit Violine] a. d. Kantate »Lobet Gott in seinen Reichen« (Amsterdam, A Cappella Koor). — Es ist vollbracht a. d. Kantate »Sehet, wir gehn hinauf gen Jerusalem« (Wiesbaden, Bachverein). — Gelobet sei der Herr [mit Violine] a. d. Kantate »Gelobet sei der Herr« (Danzig, Geistl. Volkskonzert, Frau J. Abel). — c) Für Tenor: Quoniam tu solus a. d. G dur-Messe (Freiburg i. B., 2. Symphoniekonzert d. Städt. Orchesters, Hr. F. Senius). — Nimm mich dir zu eigen hin a. d. Kantate »Sie werden aus Saba Alle kommen« (Chemnitz, Orgelkonzert Paulikirche, Hr. E. Mann). — d) Für Baß: Schlummert ein, ihr matten Augen a. d. Kantate »Ich habe genug« (Leipzig u. Stuttgart, Johanniskirche Konzert B. Pfannstiehl, Hr. W. Scriba; Lübeck, Ver. d. Musikfr., Hr. F. v. Kraus; Brandenburg, Steinbeck'sche Singakademie, Hr. H. Engel). — Der Glaube ist das Pfand der Liebe a. d. Kantate »Wer da glaubet und getauft wird« (Hoyer, Kirchenkonzert, Hr. A. N. Harzen-Müller). — An irdische Schätze das Herze zu hängen a. d. Kantate »Ach wie flüchtig, ach wie nichtig« (Brünn, Verein Deutsches Haus, Hr. Th. Czernik). — e) Duette: In deine Hände a. d. Kantate »Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit« (Berlin, St. Marienkirche, Hr. A. N. Harzen u. Frl. F. Michaelis; Antwerpen, Société royale de Zoologie, Frl. J. Elias). — Komm mein Jesu a. Ich hatte viel Bekümmernis (Altona, Volkskirchenkonzert, Frl. A. Boockholtz u. R. Dannenberg). — Kirchen-Kantaten: Aus der Tiefe rufe ich zu dir (St. Petersburg, Siloti-Konzert). — Bleib' bei uns, denn es will Abend werden (Bethel, Oratorien-Verein; Neuenburg, Société chorale; New York, Sam. Franko's Concerts of old Music, Bach Society; Altenburg, Abonnements-Konzert d. Hofkapelle, Singakademie). — Christ lag in Todesbanden (Chemnitz, St. Jakobikirche; Goslar, Musikalischer Verein). — Christus, der ist mein Leben (Dresden, Vesper Kreuzkirche). — Du Hirte Israel höre (Berlin, Philharmonischer Chor; Neuenburg, Société chorale). — Ein feste Burg ist unser Gott (Charlottenburg, Kaiser Wilhelm-Gedächtnis-Kirche; Königsberg, Domkonzert; Leipzig, Gewandhaus [Eingangschor]); Jena, Akadem. Konzert; Magdeburg, Geistl. Musikaufführung St. Ulrichs Kirche; Neuenburg, Société chorale). — Erschallet ihr Lieder (Dresden, Vesper Kreuzkirche; Königsberg, 1. Ostpreuß. Musikfest [Eingangschor]). — Es erhub sich ein Streit (Berlin, Philharmonischer Chor). — Es ist euch gut, daß ich hingehe (Leipzig, Bachfest). — Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist (München, Akademie der Tonkunst). — Gott der Herr ist Sonn' und Schild (Bremen, Domchor; Dresden, Vesper Kreuzkirche; Duisburg, Duisburger Gesangverein; Düsseldorf, Städt. Musikverein; New York, Sam. Franko's Concerts of old Music, Bach Society; Posen, Kirchenchor der Kreuzkirche). — Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit (Brandenburg, Steinbeck'sche Singakademie; Cottbus, Musikverein; Düsseldorf, Städt. Musikverein; Eisleben, Bachverein; Karlsruhe, Bachverein; Stockholm, Musikföreningen; Wiesbaden, Bachverein). — Gottlob, nun geht das Jahr zu Ende (Ludwigshafen, Verein für klassische Kirchenmusik). — Halt' im Gedächtnis Jesum Christ (Stockholm, Musikföreningen; Altona, Motette Hauptkirche; ebenda, Motette Christianskirche). — Herr gehe nicht ins Gericht (Düsseldorf, Städt. Musikverein; Paris, Fondation J. S. Bach). — Ich hatte viel Bekümmernis (Bethel, Oratorienverein; Essen, Evangel. Kirchenchor;

Digitized by Google

Wiesbaden, Bachfeier). — Ich will den Kreuzstab gerne tragen (Basel, Bachfeier d. Gesangvereins, Hr. Messchaert; Berlin, Philharm. Konzert, Hr. J. Messchaert; Leipzig, Gewandhaus, Hr. A. van Eweyk [Bearb. v. Ph. Wolfrum]; Mannheim, Musikverein, Hr. W. Fenten [Bearb. v. Ph. Wolfrum]; Chemnitz, St. Jakobikirchenchor, Hr. A. Kase; Glauchau, Hauptkirche, Hr. P. Haase; Duisburg, Duisb. Gesangverein [Bearb. v. Ph. Wolfrum]). — Ihr werdet weinen und heulen (Berlin, Philharmonischer Chor; Goslar, Musikalischer Verein). — Liebster Gott, wann werd' ich sterben (Posen, Kirchenchor der Kreuzkirche). — Lobet Gott in seinen Reichen (London, Symphony Queen's Hall, Sheffield Choruses; Southport, Vocal- and Instrumental Festival). — Mein liebster Jesus ist verloren (Basel, Bachfeier d. Gesangvereins; Leipzig, Bachfest). — Nun ist das Heil (Breslau, Singakademie; Duisburg, Duisb. Gesangverein; Stockholm, Musikföreningen; St. Petersburg, Siloti-Konzert; Siegen, Musikverein). — O Ewigkeit, du Donnerwort (Breslau, Singakademie; Brüssel, Festival Bach; Cottbus, Musikverein; Essen, Evangel. Kirchenchor; Eisleben, Bach-Verein; Minden, Musikverein). — O Jesu Christ, meins Lebens Licht (Meiningen, Singverein). — Schauet doch und sehet (Posen, Kirchenchor der Kreuzkirche). — Schlage doch gewünschte Stunde (Amsterdam, A Kappella Koor, Frau Julia Culp; Bielefeld, Musikverein, Frl. M. Philippi; Brüssel, Festival Bach, Frl. M. Philippi; Dortmund, Bachfeier, Frl. M. Philippi; Duisburg, Duisb. Gesangverein; Glauchau, Hauptkirche, Frl. M. Alberti; Goslar, Musikalischer Verein; Neuenburg, Société chorale; Torgau, Gesangverein, Frl. M. Heumann). — Preise Jerusalem, den Herrn (Leipzig, Bachverein). — Sehet, welch eine Liebe (Ludwigshafen, Verein f. klassische Kirchenmusik). — Sehet, wir geh'n hinauf gen Jerusalem (Leipzig, Bachverein; Paris, Société J.-S. Bach; Wiesbaden, Bachfeier). — Selig ist der Mann (Brüssel, Festival Bach). — Trauerode (Paris, Société J.-S. Bach). — Wachet auf, ruft uns die Stimme (Berlin, Philharmonischer Chor; Dortmund, Bachfeier, Konservatoriumschor; Duisburg, Duisb. Gesangverein; M.-Gladbach, Städt. Gesangverein »Caecilia«). — Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen (Karlsruhe, Bachverein). — Wer weiß, wie nahe mir mein Ende (Brüssel, Bach Festival; Dortmund, Bachfeier, Konservatoriumchor; Glauchau, Hauptkirche). — Widerstehe doch der Sünde (Essen, Evangel. Kirchenchor). — Wie schön leuchtet der Morgenstern (Leipzig, Bachverein; ebenda, Bachfest). — Weltliche Kantaten: Non sa che sia dolore (Paris, Fondation J.-S. Bach, Frau M. Gallet.) — Der zufriedengestellte Aolus (Brüssel, Festival Bach; Leipzig, Gewandhauskonzert). — »Mer han en neue Oberkeet« (Eisleben, Bachverein). — Schweigt stille, plaudert nicht (Kaffeekantate) (Brüssel, Festival Bach; Gießen, Konzertverein). — Der Streit zwischen Phoebus und Pan (Königsberg, 1. Ostpreuß. Musikfest.) — Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd [Kantate zum Geburtstage des Herzogs Christian zu Sachsen-Weißenfels] (Gießen, Konzertverein). Weichet nur betrübte Schatten (Basel, Bachfeier d. Gesangvereins; Leipzig, Bachfest). — Einstimmige Lieder: Bist du bei mir (Bonn, Bachabend, Frl. C. Hubert). — Erwürgtes Lamm (Glauchau, Motette Kirchensängerchor). — Der Tag geht hin (Danzig, Geistl. Volkskonzert, Frl. G. Wirthschaft). — Gib dich zufrieden (Augsburg, Geistl. Konzert Barfüßerkirche, Frl. E. Clarus; Leipzig, Liederabend Ph. Landshoff). — Beschränkt, ihr Weisen dieser Welt (Stuttgart, Verein f. klass. Kirchenmusik, Frl. A. Leydhecker). — Komm süßer Tod (Bonn, Bachabend, Frl. C. Hubert; Brandenburg, Steinbeck'sche Singakademie, Hr. H. Engel; Bremen, Philharm. Gesellschaft, Frl. M. Münchhoff; Darmstadt, Wagner-Verein, dieselbe; Madrid, Frl. Julia Culp; Leipzig, Liederabend, Philippine Landhoffs; Mühlhausen, Ressource, Frl. A. Leydhecker; M.-Gladbach, Sinfoniekonzert, Frl. G. Rautenberg; Nürnberg, Bachverein, Frl. H. Volck; Stuttgart, Verein f. klass. Kirchenmusik, Frl. A. Leydhecker; Elberfeld, Lehrergesangverein, dieselbe; Wiesbaden, Deutsche Vereinigung für alte Musik, Frl. J. Bodenstein; Wiesbaden, Liederabend, Hr. A. Müller.) — Nicht so traurig, nicht so sehr (Augsburg, Geistl. Konzert Barfüßerkirche, Frl. E. Clarus). — Ich fahr dahin (Elberfeld, Lehrergesangverein, Frl. A. Leydhecker). — Kommt wieder aus der finstern Gruft (Leipzig, Liederabend Philippine Landshoff). — Liebster Herr Jesu, wo bleibst du so lange (Osnabrück, Katharinenkirche, Hr. H. Gosling; Forst, Chorgesangverein, Hr. W. Volke). — Mein Jesu, was für

Digitized by Google

Seelenweh (Leipzig, Liederabend Philippine Landshoff). — O Jesulein süß (Berlin, Geistl. Musikaufführung Garnisonkirche, Frl. K. Becker). — So wünsch ich mir zu guterletzt (Brandenburg, Steinbeck'sche Singakademie, Hr. H. Engel). — Vergiß mein nicht (Danzig, Geistl. Volkskonzert, Frl. A. Koch). — Chorwerke: Magnifikat (Glasgow, Bach Choir; Hamburg, Philharmonische Gesellschaft; Leipzig, Bachfest; Leipzig, Bachverein; London, Bach Choir; London, Leeds Choral Union). — Messen: H moll (Berlin, Philharmonischer Chor; Berlin, Singakademie; Essen, Evangel. Kirchenchor; Köln, Gürzenich-Konzert; London, Symphony Orchestra; London, Royal Choral Society; Montclair, Bach Festival; Newcastle, Choral Union; Wien, Gesellschaft der Musikfreunde; Zürich, Gemischter Chor). — Motetten: Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf, 8st., (Dresden, Vesper Kreuzkirche; Leipzig, Motette Thomaskirche; Wien, Gesellschaft der Musikfreunde; Zwickau, Kirchenchor St. Marien). — Fürchte dich nicht, 8st. (Aachen, Städt. Gesangverein; Bonn, Aachener Städt. Gesangverein; Leipzig, Motette Thomaskirche). — Ich lasse dich nicht, 8st. (Kopenhagen, Caecilia Foreningen). — Jesu meine Freude, 5st. (Forst, Chorgesangverein; Leipzig, Archángelsky-Chor; ebenda, Motette Thomaskirche). — Komm, Jesu, komm, 8st. (Bielefeld, Musikverein; Mülhausen, Evang. Kirchenchor; München. Chorschulverein; Leipzig, Motette Thomaskirche). — Sei Lob und Preis mit Ehren, 4st. (Leipzig, Motette Thomaskirche). — Singet dem Herrn ein neues Lied, 8st. (Basel, Bachfeier d. Gesangvereins; Blackpool, Musical Festival; Köln, Konzertgesellschaft; Leipzig, Motette Thomaskirche; ebenda, Motette Bachfest; Lübeck, Vereinigung f. kirchl. Chorgesang; München, Chorschulverein; Nürnberg, Bachverein). — Passionsmusik n. d. Evang. Johannes: (Basel, Bachfeier des Gesangvereins; Bromberg, Singakademie; Elberfeld, Konzertgesellschaft [2mal]; Königsberg i. Pr., Musikalische Akademie; Lüttich, Kgl. Konservatorium d. Musik; Mülhausen i. E., Evang. Kirchenchor; Osnabrück, Musikverein [Bearb. v. H. Reimann]; Paderborn, Musikverein; St. Johann-Saarbrücken, Konservatorium). — Passionsmusik n. d. Evang. Matthäus: (Augsburg, Oratorienverein; Berlin, Singakademie [2mal]; Dresden, Kreuzkirchenchor; Elberfeld, Konkordia; Frankfurt a. M., Caecilien-Verein; Glasgow, Bach Choir; Gütersloh, Musik-Verein [2mal]; Hamm, Musikverein; Hamburg, Singakademie; Hannover, Musikakademie; Köln, Gürzenich-Konzert; Leipzig, Charfreitagsaufführung; ebenda, Bachfest [ohne Kürzungen]; Metz, Konzertverband; München, Musikalische Akademie; Nordhausen, Früh'scher Gesangverein; Stuttgart, Verein f. klass. Kirchenmusik; Wiesbaden; Caecilienverein). — Weihnachtsoratorium (Berlin, Singakademie; Bielefeld, Musikverein [1. u. 2. Teil]; Bonn, Städt. Gesangverein; Dresden, Vesper Kreuzkirche [3. u. 4. Teil]; Friedberg i. H., Musikverein; Heidelberg, Volkskonzert, Bachverein u. Akad. Gesangverein; Leipzig, Bachverein; München, Konzertgesellschaft f. Chorgesang; Nancy, Konservatoriums-Konzert; Trier, Musik-Verein [1. u. 2. Teil]; Weimar, Großherz. Musikschule). — Klavierwerke: Capriccio über die Abreise eines Freundes (Bamberg, Musikverein, Hr. A. Schmid-Lindner; Berlin, Klavierabend G. Galston; Darmstadt, Richard Wagner-Verein, Hr. O. Neitzel; Leipzig, Konzert Tina Lerner). — Phantasie, C moll (Bamberg, Musikverein, Hr. A. Schmid-Lindner; Leipzig, Konzert Gisela Springer). — Chromatische Phantasie u. Fuge, D moll (München, Frl. Lonny Epstein; Berlin, Klavierabend G. Galston; London, Symphony Concert, Hr. E. Lengyel; Bielefeld, Musikverein, Frl. Cl. Adolph; Leipzig, Klavierabend Marianne Wenzlitzke; Hamm, Musikverein, Hr. Fr. Lamond; Dortmund, Konservatoriums-Konzert, Hr. W. Eickemeyer). — Präludium Es moll (Köln, Konservatorium, Frl. M. Frank). — 4 Präludien u. Fugen a. d. Wohltemp. Klavier (Wiesbaden, Verein d. Künstler u. Kunstfreunde, Hr. E. Risler; Darmstadt, Wagner-Verein, derselbe). — Präludien u. Fugen: Cis moll (Berlin, Klavierabend G. Galston). Cis dur (Berlin, Klavierabend G. Galston). — Präludium, Fuge u. Allegro, Es dur (Berlin, Klavierabend G. Galston; E dur (Brünn, Klavierabend L. Godowsky). — Präludium B moll (Wiesbaden, Verein der Künstler und Kunstfreunde, Frl. J. Merö). — Präludium und Fuge über den Namen Bach (Leipzig, Klavierabend Bruno Hinze-Reinhold). — Orgeltokkata D moll f. Klavier bearb. v. C. Tausig (Eisleben, Bachverein; Leipzig, Boris Kamtschatoff; ebenda, Ignaz Friedmann). — Sechs Tonstücke (Präludium

Digitized by Google

u. Fuge D dur, Vier Choralspiele, Chaconne D dur) übertragen von F. Busoni (Berlin, Klavierabend G. Galston). — Sinfonie-Satz D dur f. Violine u. Orchester (Lübeck, Verein d. Musikfreunde, Hr. C. Schwabe). — Tokkata u. Fuge C moll (Gütersloh, Musikverein, Hr. G. Christiansen). — Tokkata und Fuge, D moll [Tausig] (Hamm i. W., Musikverein, Hr. P. Seipt). — Brandenburgische Konzerte: Nr. 2 F dur (Eisleben, Bachverein; Marburg, Meininger Hofkapelle; Elberfeld, Sinfoniekonzert d. Städt. Orchesters; Gothenburg, Orkesterförening; Brüssel, Festival Bach; London, Bach Choir). — Nr. 3 G dur (Minden, Musikverein; St. Petersburg, Siloti-Konzert; Königsberg i. Pr., Sinfonie-Konzert; Hagen, Konzert-Gesellschaft; Winterthur, Musikkollegium; Freiburg i. B., Städt. Orchester; Wien, Konzertverein). — Nr. 4 G dur (Basel, Allgem. Musikgesellschaft; Königsberg, Musikverein; Leipzig, Orchester-Kammer-Konzert; ebenda, Gewandhaus-Konzert; Naumburg, Winderstein-Orchester; London, Philharmonic Society). — Nr. 5 D dur (Jena, Akadem. Konzert, Weimarer Hofkapelle; Mannheim, Musikverein; Basel, Musikgesellschaft, Hr. H. Kötscher; Hamburg, Philharmonische Gesellschaft; Paris, Fondation J.-S. Bach). — Klavierkonzerte: A moll für 4 Klaviere (Bromberg, Konzert A. Schattschneider). — C dur für 2 Klaviere (Gotha, Hofkapelle, Frau Natterer von Bassewitz und Hr. Wilhelm Berger; Schwerin, Konzert Hans und Marie Hermanns; Paderborn, Musikverein, dieselben). — C dur für 2 Klaviere (Leipzig, Konzert Hans u. Marie Hermanns; London, Queens Hall Orchestra, Frau S. Droucker u. Hr. G. Galston). — C moll für 2 Klaviere (Köln, Konservatorium, Hr. Ottersbach u. H. Mengelbier; Leipzig, Gewandhauskonzert, Hr. Ph. Wolfrum u. M. Reger; München, Akademie der Tonkunst, Frl. Grill u. Preisinger; Frankfurt a. M., Dr. Hochs Konservatorium, Hr. W. Bauer u. W. Müller). — D dur (Brüssel, Concert Ysaye, Hr. R. Pugno). — D moll für 3 Klaviere (Barmen, Konservatorium Frl. D. Herig, H. Werner u. H. Otto). — Italienisches Konzert F dur (Berlin, Klavierabend G. Galston; Frankfurt a. M., Dr. Hochs Konservatorium, Frl. L. Lamby; Leipzig, Konzert Frl. E. von Binzer; Madrid, Sociedad Filarmónica, Hr. O. Gabrilowitsch; Leipzig, Klavierabend A. Wakeman; Paris, Société J.-S. Bach, Frau W. Landowska; München, Kgl. Akademie d. Tonkunst, Frl. Trenktroy). — Sonaten für Flöte und Klavier: Es dur (Barmen, Soirée Saatweber-Schlieper). — H moll (Leipzig, Bachfest, Hr. H. Marteau u. M. Reger). — Sonaten u. Partiten für Violine allein: Nr. 1 G moll (Antwerpen, Orchestervereeniging, Hr. Jos. Camby; Meiningen, Kammermusik-Abend, Hr. H. Marteau). — Nr. 3 A moll (Nürnberg, Bachverein, Hr. Fr. Hirt). — Nr. 4 D moll (Bonn, Aachener Städt. Gesangverein, Hr. C. Flesch; Leipzig, Bachfest, Hr. H. Marteau). — Nr. 6 E dur (Darmstadt, Wagner-Verein, Frau M. Soldat-Roeger; Jena, Akadem. Konzert, dieselbe; Leipzig, Konzert Adele Stöcker). — Sonaten für Violine und Klavier: H moll (Köln, Konservatorium, Hr. W. van Hoogstraaten u. Frl. F. Dilthey). — F moll (Heidelberg, Musikalische Gesellschaft, Hr. W. Porges u. K. Hasse; Leipzig, Bachfest, Hr. H. Marteau u. M. Reger). — A dur (Hamm i. W., Kammermusik-Abend, Hr. L. Keiper u. P. Seipt). — Sonaten für Viola da Gamba und Cembalo: D dur (München, Chorschulverein, Hr. Chr. Döbereiner; Basel, Bachfeier des Gesangvereins, Hr. P. Casals). — Suiten für Violoncell solo: Nr. 3 C dur (Frankfurt a. M., Museumsgesellschaft, Hr. A. Schroeder; Basel, Bachfeier des Gesangvereins, Hr. P. Casals). — Nr. 4 G dur (Berlin, Concert Saatweber-Schlieper, Hr. G. Hekking; Gießen, Konzertverein, Hr. A. Rebner). — Tripelkonzert D dur für Violine, Flöte u. Klavier (Brüssel, Festival Bach; Darmstadt, Konzert der Hofkapelle). — Triosonate a. d. Musikalischen Opfer (Dresden, Vesper Kreuzkirche). — Violinkonzerte: A moll (Stuttgart, 2. Abonnementskonzert d. Kgl. Hofkapelle, Hr. W. Waghalter); (Antwerpen, Orchestervereinigung, Hr. J. Mariën; Mülhausen, Evang. Kirchenchor, Hr. D. Herrmann). — E dur (Breslau, Orchesterverein, Hr. Hermann Behr; St. Petersburg, Siloti-Konzert, Hr. Crickboom; Berlin, Konzert Edith von Voigtlaender; Antwerpen, Orchestervereinigung, Hr. J. Mariën; London, Queens Hall Orchestra, Frau M. Harrison). — D moll für 2 Violinen: (Essen, Städt. Orchester, Hrn. A. Kosmann u. P. Lehmann; Frankfurt a. M., Hochs Konservatorium, Hr. A. Seidemann u. Chr. Raufenbarth;

Digitized by Google

New York, Sam. Franko's Concerts of old Music, Hr. H. P. Schmidt u. J. Spargur; Köln, Musikabend des Konservatoriums, Hr. A. Busch u. C. Reitz; London, Philharmonic Society, Hr. F. v. Vecsey u. J. Hubay; Magdeburg, Städt. Orchester, Hr. O. Koch u. L. Thiele; Graz, Kammermusik d. Steierm. Musikvereins; Mainz, Städt. Abonnements-Konzert, Hr. A. Stauffer u. M. von Lorenzo; Paris, Fondation J.-S. Bach, Hr. Ch. Bouvet u. L. Gravrand). — G moll (Dresden, Mozartverein, Hr. Hildebrandt). — Suiten für Orchester: C dur (Eisleben, Bachverein; Dresden, Kgl. musikal. Kapelle; New York, Sam. Franko's Concerts of old Music; Montclair, Bach Festival). — D dur Nr. 1 (Leipzig, Gewandhauskonzert; München, Kgl. Musikalische Akademie; St. Petersburg, Philotikonzert; Breslau, Orchesterverein; Karlsbad, Kurorchester; Kassel, Kgl. Theaterorchester). — H moll (Bielefeld, Musikverein; Duisburg, Duisb. Gesangverein; Paderborn, Musikverein Gothenburg, Orkesterförening; Paris, Fondation, J.-S. Bach; Frankfurt a. M., Museumsgesellschaft; Hamburg, 2. Orchester-Ab.-Konzert v. W. Armbrust; Lübeck, Verein der Musikfreunde; Stendal, Oratorienverein). — Orgelkompositionen: Choralvorspiele: Ein' feste Burg (Brünn, Deutsches Haus, Hr. O. Burkert). — Es ist das Heil, Jesu meine Freude, Erschienen ist der herrlich Tag (Wahlmirstedt u. Hassenhausen, Organisten-Konferenz). — Da Jesus unterm Kreuze stand (Brünn, Verein Deutsches Haus, Hr. O. Burkert). — Vater unser im Himmelreich (Karlsruhe, Bachverein, Hr. Th. Barner). — Vor deinen Thron tret ich hiermit (Karlsruhe, Bachverein, Hr. Barner.) — O Mensch bewein — In dir ist Freude — Fantasie »Komm heilger Geist« (Basel, Bachfeier d. Gesangvereins, Hr. A. Hamm). — Konzert A moll nach Vivaldi (Leipzig, Bachfest, Hr. A. Hamm). — Fantasia sopra »Komm heiliger Geist« (Leipzig, Bachverein, Hr. M. G. Fest). — Phantasie C moll (Altona, Motette Kreuzkirche). — Phantasie u. Fuge G moll (Leipzig u. Stuttgart, Johanniskirche Konzert B. Pfannstiehl; Leipzig, Konservatorium, Frl. J. Mair; Brünn, Verein Deutsches Haus, Hr. O. Burkert). — Passacaglia C moll (Aachen, Städt. Abonnementskonzert, Hr. K. Straube; Chemnitz, Orgelkonzert Paul Gerhardt; Hamburg, Konservatorium, Hr. F. Dannenberg; Weimar, Großh. Musikschule, Hr. E. W. Degner; Altona, Motette Hauptkirche; Wiesbaden, Bachfeier, Hr. Fr. Petersen). — Canzona D moll (Brünn, Verein Deutsches Haus, Hr. O. Burkert). — Pastorale (Duisburg, Duisb. Gesangverein, Hr. F. W. Franke). — Phantasie G dur (Brünn, Verein Deutsches Haus, Hr. O. Burkert). — Präludien: H moll (Düsseldorf, Orgelkonzert, Hr. C. Holtschneider). — E moll (Berlin, St. Marienkirche, Hr. B. Irrgang; Dortmund, Orgelkonzert C. Holtschneider, Hr. O. Heinermann; Altona, Motette St. Petrikirche, Hr. L. Brodersen). — As dur (Bitterfeld, Weihnachtsmusik d. Kirchenchors). — D dur (Altona, Motette Hauptkirche). — Präludien und Fugen: A moll (Hamburg, Konservatorium, Hr. S. Wojciechowski; Weimar, Großherz. Musikschule, Hr. E. W. Degner; Brünn, Verein Deutsches Haus, Hr. O. Burkert). — C moll (Berlin, Philharm. Konzert, Hr. B. Irrgang; Brünn, Verein Deutsches Haus, Hr. O. Burkert; Hoyer, Kirchenkonzert, Hr. A. Ebel; Graz, Kammermusik d. Steierm. Musikvereins; Wien, Konzertverein, Hr. J. Brandts-Buys; Forst, Stadtkirche, Hr. F. Riedel; Bonn, Aachener Städt. Gesangverein, Hr. E. Stahlhuth). — D moll (Altenburg, Singakademie, Hr. E. Wähler; Sondershausen, Konservatorium, Hr. O. Niehuß). — E moll (Altona, Motette Petrikirche; Sondershausen, Konservatorium, Hr. E. Staudke; Altona, Motette Hauptkirche, Hr. L. Brodersen). — Es dur (Wohlmirstedt u. Hassenhausen, Organisten-Konferenz; Brünn, Verein Deutsches Haus, Hr. O. Burkert; Mannheim, Musikalische Akademie, Hr. A. Guilmant). — G moll (Wohlmirstedt u. Hassenhausen, Organissen-Konferenz). — C dur (Dublin, Royal Society, Hr. A. Fricker; Ludwigsburg, Orgelkonzert B. Pfannstiehl; Altona, Motette Kreuzkirche). — Tokkata C dur (Mannheim, Musikverein). — Tokkata und Fuge, E dur (Chemnitz, Orgelvortrag B. Pfannstiehl). — Tokkata dorisch (Dresden, Vesper Kreuzkirche). — Tokkata und Fuge, D moll (Forst, Chorgesangverein, Hr. Fr. Riedel). — Tokkata, Adagio und Fuge C dur (Leipzig, Gewandhaus, Hr. E. Bossi; Falkenstein i. V., Orgelkonzert Paul Gerhardt). — Tripelfuge Es dur (Dresden, Vesper Kreuzkirche Leipzig, Hamm, Bachfest).

Bach, W. Friedemann: Konzert D dur für 2 Klaviere (Nürnberg, Bach-

Digitized by Google

verein, Hr. H. v. Königsthal u. B. Stöcker). — Phantasie u. Fuge A moll f. Klavier bearb. v. A. Stradal (Leipzig, Konzert G. Zscherneck). — Orgelkonzert D moll f. Klavier bearb. v. A. Stradal (Gotha, Liedertafel, Hr. Emil Sauer; Leipzig, Hr. Otto Weinreich; Frankfurt a. M., Hochs Konservatorium, Frl. E. Wiebel; Wien, Konzert Emil Sauer). — Orgelkonzert D moll (Chemnitz, Orgelvortrag B. Pfannstiehl). — Sinfonie F dur (London, Queens Hall Orchestra). — Orgelchoral »Wir Christenleut« (Brünn, Verein Deutsches Haus, Hr. O. Burkert). — Tripelfuge F dur (Brünn, Verein Deutsches Haus, Hr. O. Burkert).

Banchieri, Adriano (ca. 1556—1634): Sanctus Dominus per Organ. (Aachen, Städt. Abonnementskonzert). — Fantasia in Eco movendo per organo (Prag, Deutscher Singverein, Hr. M. Springer).

Baptista, Johann: »Wenn wir in höchsten Nöten sein« für Orgel (Chemnitz, Orgelvortrag B. Pfannstiehl).

Bateson, Thomas: Have I found her, 5st. (Leipzig, Kopenhagener Caecilienverein).

Beaujoyeux, Balth. de (1582): Le Ballet comique de la reine (Prag, Histor. Musikabend des Konservatoriums).

Benda, G.: Einstimmige Lieder: Thamire an die Rosen — Betrachtung einer Schönen (Leipzig, Liederabend Philippine Landshoff).

Benevoli, O.: Christe eleison (Oldenburg, Lamberti-Kirchenchor).

Bennett, John: Madrigal »Fließet dahin, ihr Tränen« (Berlin, Konzert Hamburger Frauenquartett; ebenda, Barth'sche Madrigal-Vereinigung; Gotha, dieselbe; Augsburg, Oratorienverein, dieselbe; Dortmund, Philharm. Orchester, Hamburger Frauenquartett; Düsseldorf, Städt. Musikverein, Barth'sche Madrigalvereinigung; Gießen, Konzertverein).

Bergerettes: Menuet d'Exaudet »Cot étang qui s'étend« (Leipzig, Liederabend E. v. Wawnikiewicz). — »Jeune filette profitez du temps« (ebenda). — Ah, mon berger (Leipzig, Konzert Magda Lumnitzer). — Chantons, chantons — Les belles manières — Venez, agréable printemps (ebenda).

Bernabei (1620—1687): Popule meus, 4—8st. (Metz, Mainzer Domchor).

Biordi, Giovanni (um 1700): Jerusalem, converte ad Deum tuum (Bremen, Goethebund Dom-Konzert).

Boccherini: Sonate A dur f. Violoncell u. Klavier (München, Volkskonzert. Hr. C. van Vliet u. W. Ruoff; Wiesbaden, Städt. Orchester, Frl. Elsa Ruegger; Würzburg, Kgl. Musikschule, Hr. M. Loevensohn).

Böhm, Georg: Choral mit Variationen »Christ, der du bist der helle Tag« f. Orgel (Wohlmirstedt u. Hassenhausen, Organisten-Konferenz). — Choralvorspiel »Allein Gott in der Höh sei Ehr« f. Orgel (Oldenburg, Orgelkonzert W. Kuhlmann).

Breitkopf, Bernhard Theodor: Das Schreyen, Lied für eine Singstimme mit Klavier (Leipzig, Liederabend, Philippine Landshoff).

Bruni (1759—1823): Konzert G dur für Quinton (Berlin, Société de concerts d'instruments anciens).

Bull, John (ca. 1563—1628): Präludium a. »Parthenia« für Klavier (Breslau, Bohn'scher Gesangverein, Hr. Br. Kuron). — The Kings Hunt a. Fitzwilliam Virginal Book (ebenda).

Buononcini, G. B.: Per la gloria (Mannheim, Philharm. Verein, Frl. E. Schünemann).

Burgk, Joachim: Gen Himmel aufgefahren ist (Satz von J. Eccard. Torgau, Gymnasial-Kirchenchor).

Buxtehude, Dietrich: Abendmusik »Eins bitte ich vom Herrn«, 5st. m. Orchester und Orgel (Zwickau, Kirchenchor St. Marien). — Kantaten: »Alles, was ihr tut mit Worten oder mit Werken« (Karlsruhe, Bachverein). — Gott hilf mir, 6st. (Zwickau, Kirchenchor St. Marien). — Triosonate D dur Op. 2 II (Heidelberg, Musikalische Gesellschaft; Kopenhagen, Caecilia Foreningen). — Orgelkompositionen:

Digitized by Google

Iaconna, E moll (Zwickau, Geistl. Musikaufführung, Hr. Kröhne). — Präludium u. Fuge in Fis moll (Chemnitz, Orgelkonzert Paul Gerhardt; Dresden, Vesper Kreuzkirche; Zwickau, Geistl. Musikaufführung, Hr. Kröhne; Frankfurt a. M., Peterskirche Histor. Orgelkonzert, Hr. J. Wolf). — Passacaglia in D moll für Orgel (Torgau, Stadtkirche, Hr. Dölling; Chemnitz u. Falkenstein i. V., Orgelkonzert Paul Gerhardt; Altona, Motette Friedenskirche, Hr. L. Brodersen; Dresden, Vesper Kreuzkirche; Berlin, Garnisonkirche Geistl. Musikaufführung, Hr. O. Becker; Glauchau, Hauptkirche, Hr. C. Franz; Eisleben, Bachverein; Wolmirstedt u. Hassenhausen, Organistenkonferenz). — Phantasie D moll f. Orgel (Augsburg, Geistl. Konzert Barfüßerkirche, Hr. F. Spindler). — Tokkata F dur für Orgel (Oldenburg, Orgelkonzert W. Kuhlmann). — Choralvorspiele: Wie schön leuchtet der Morgenstern (Leipzig, Riedelverein, Hr. P. Gerhardt). — Herzlich tut mich verlangen (Dresden, Vesper Kreuzkirche).

Byrd, William: Sellinger's Round — The Carman's Whistle a. Fitzwilliam Virginal Book (Breslau, Bohn'scher Gesangverein, Hr. Br. Kuron). — Pavane für Orgel (Frankfurt a. M., Peterskirche, Histor. Orgelkonzert, Hr. J. Wolf). — O, mistress mine! where are you roaming für Gesang u. Klavier (Breslau, Bohn'scher Gesangverein, Hr. O. Mühlenbach). — The Earls of Oxford marche a. Fitzwilliam Virginalbook (Bozen, Musik. Zirkel).

Cavendish, Michael (1598): Ev'ry bush new springing (Alle Knospen sprangen), 5st. (Breslau, Bohnscher Gesangverein).

Cabezon, A.; a) Tiento del Cuarto Tono, b) Diferencias sobre el canto »La Dama le Demanda« (Chemnitz, Orgelvortrag B. Pfannstiehl).

Caccini: Amarilli, mia bella f. Sopran (Dresden, Gesangverein d. Staatseisenbahn-Beamten, Frau M. Järnefelt).

Caldara, Antonio: Aria »Come raggio di sol« (Düsseldorf, Orgelkonzert, Frau Beermann-Lützeler; London, Song Recital, Hr. H. Witherspoon; Gießen, Konzertverein, Fr. M. Buisson; Mannheim, Philharm. Verein, Frl. E. Schünemann). — Madrigal »De' piaceri foriera« (Berlin, Barth'sche Madrigal-Vereinigung; Augsburg, Oratorienverein, dieselbe).

Calvisius, Sethus: Choral: »Was mein Gott will« (Torgau, Gymnasial-Kirchenchor). — Allein zu dir, Herr Jesu Christ (Leipzig, Motette Thomaskirche). — Joseph, lieber Joseph mein, 6st. (Leipzig, Motette Thomaskirche).

Carey, Henry: God save the king (Breslau, Bohn'scher Gesangverein).

Carissimi: Vittoria! mio core (London, Promende Concert, Frl. E. Kirkwood). — O felix anima, 3st. (Leipzig, Kopenhagener Caecilienverein).

Casciolini, Claudio: Veni creator spiritus (Altona, Motette Johanniskirche; ebenda, Motette Hauptkirche).

Cavalieri, Emilio de Arie a. d. Oratorium »Rapprensentazione di anima e di corpo« (Prag, Histor. Musikabend d. Konservatoriums, Frl. M. Wolf).

Cavalli, Francesco (1599—1676): Chor der zu den Waffen rufenden Kavalieren a. Le nozze di Teti e Peleo mit Begleitung militärischer Instrumente (Prag, Histor. Musikabend d. Konservatoriums). — Air »Un vague espoir des yeus aimés« de Giasone (Paris, Fondation J.-S. Bach, Frau Jane Arger).

Cherubini: Ave Maria (Leipzig, Konzert Frl. Paula Schick-Nauth). — La mia Fille (Bonn, Kammermusikkonzert, Frl. M. Beines). — Ouverturen: Die Abencerагen (Mannheim, Philharm. Verein; Bern, Musikgesellschaft; Darmstadt, Großh. Hofkapelle; Gothenburg, Orchestervereinigung; Zürich, Allgem. Musikgesellschaft). — Anacreon (Brüssel, 1. Concert Ysaye; Jena, 1. Akademisches Konzert; Berlin, Königl. Kapelle; Bückeburg, Fürstl. Hofkapelle; Dortmund, Philharm. Orchester; Sondershausen, Konservatoriums-Konzert; Iserlohn, Philharm. Konzert). — Der Wasserträger (Sondershausen, Lohkonzert; Leipzig, Gewandhauskonzert; Rostock, Stadt- u. Theaterorchester). — Zwischenakt u. Ballettmusik a. Ali Baba (Sondershausen, Konservatoriums-Orchester). — O Salutaris (London, Alma Mater Male Choir).

Clari, Giov. C. M. (1669): Duett »Piange il ruscello« (Breslau, Orchesterverein, Frl. H. Boenisch u. Frau M. Freund).

Digitized by Google

Claude le Jeune: Chanson »O schöne Bäuerin«, 4 st. (Prag, Kammermusikabend des Konservatoriums).

Cléram bault: Prélude für Orgel (Frankfurt a. M., Peterskirche Histor. Orgelkonzert, Hr. J. Wolf).

Conversi, Girolamo: Sola soletta, 5st. (Augsburg, Oratorienverein, Barth'sche Madrigal-Vereinigung; Berlin, Tonkünstler-Verein, dieselbe; Gotha, dieselbe; Leipzig, Kopenhagener Caecilienverein).

Corelli: Sonate A dur Op. 5 VI für Violine u. B. c. (Heidelberg, Musikalische Gesellschaft; Mülhausen, Evang. Kirchenchor, Hr. D. Herrmann). — Sonate für Violine u. Orgel (Berlin, Vereinigte Kirchenchöre, Hr. K. Halir u. O. Becker).

Corsi, Jac. (um 1600): Adoramus te (Zwickau, Kirchenchor St. Marien).

Couperin, François: Soeur monique für Orgel bearb. v. A. Guilmant (Altona, Motette Petrikirche). — Le papillons p. clavecin (Lüttich, Grand concert symphonique, Hr. L. Diemer). — Concerts royaux (Coburg, Eisenach, Kammermusik-Konzert Bassewitz-Natterer-Schlemüller). — Pastorale (Air sérieux) (Paris, Fondation J. S. Bach).

Croce: Dies sanctificatus, 5st. (Metz, Mainzer Domchor). — Sologesänge: »Congratulamini mihi« (Prag, Deutscher Singverein, Frl. V. Nigrimi). — »In die tribulationis« (ebenda).

Crüger, Johann: Choräle: »Lobet den Herrn« (Augsburg, Geistl. Konzert Barfüßerkirche, Oratorienverein). — Zeuch ein zu deinen Toren (Torgau, Gymnasial-Kirchenchor).

Dandrieu, F.: Musette für Orgel (Frankfurt a. M., Peterskirche Histor. Orgelkonzert, Hr. J. Wolf). — Le ramage des oiseaux p. clavecin (Lüttich, Grand concert symphonique, Hr. L. Diemer).

Dittersdorf, C. von: Streichquartett Es dur (Bern, Bern. Musikgesellschaft; Gotha, Liedertafel, Meininger Streichquartett; Krefeld, Kölner Gürzenich-Streichquartett).

Donati, B.: Villanella alla Napolitana (Berlin, Konzert Hamburger Frauenquartett; Eisleben, Bachverein; Dortmund, Philharm. Orchester, Hamburger Frauenquartett; Neumünster, Musikverein, dasselbe; Antwerpen, Brüsseler Vokalquartett; Lübeck, Lehrergesangverein). — Madrigal »Wenn wir hinausziehen«, 4st. (Hamburg. Caecilienverein). — Madrigal »Mignonne, ta beauté séduit mon coeur« (Antwerpen. Brüsseler Vokalquartett).

Dowland, John: Süßes Lieb, o komm zurück (Berlin, Barth'sche Madrigal-Vereinigung; Leipzig, Philharm. Konzert, dieselbe). — Shall I sue, 4st. (Leipzig, Kopenhagener Caecilien-Verein). — Awake, sweet Love! thou art return'd (Wach auf, mein Herz) 4st. (Breslau, Bohn'scher Gesangverein; Dortmund, Konservatoriumschor).

Dulichius, Ph.: Christ, der du bist der helle Tag (Chemnitz, Jakobikirchenchor). — Ecce quomodo moritur (Altenburg, Schloßkirchenchor; Leipzig, Ortsgruppe IMG.). — Exultate justi in Domino (Leipzig, Ortsgruppe IMG.).

Durante, Francesco: Aria D moll für Violoncell u. Orgel (Hoyer, Kirchenkonzert, Frl. L. Eberhard).

Ebeling, Hans: Choral »Warum soll ich mich denn grämen« (Stuttgart, Verein für klassische Kirchenmusik).

Eberlin, G. C. (1716—1776): Tokkata und Fuge G moll für Orgel (Altona, Motette Kreuzkirche).

Eccard, Johann: Der heilig Geist vom Himmel kam, 6st. (Dresden, Vesper Kreuzkirche). — Ein' feste Burg ist unser Gott, 5st. (Dresden, Vesper Kreuzkirche). — Herr Christe tu mir geben, 4st. (Dresden, Vesper Kreuzkirche). — Ich steh' an deiner Krippen hier, Choral 5st. (Altona, Motette St. Johanniskirche; ebenda Motette Kreuzkirche). — Mein' schönste Zier, 5st. (Dresden, Vesper Kreuzkirche). — Mir ist ein geistlich Kirchelein, 5st. (Dresden, Vesper Kreuzkirche). — O Freude über Freud, 8st. (Bitterfeld, Stadtkirchenchor; Leipzig, Motette Thomaskirche; Leipzig, Riedelverein; Torgau, Gymnasialkirchenchor). — O Lamm Gottes unschuldig, 5st. (Dresden, Vesper Kreuzkirche). — Vom Himmel hoch, da komm ich her, 5st. (Bielefeld, Verein f. kirchliche

Digitized by Google

Musik). — Was der alten Väter Schar, Choral 5st. (Altona, Motette St. Johanniskirche; ebenda, Motette Kreuzkirche). — Der Zacharias ganz verstummt (Leipzig, Riedelverein). — Hans und Grete (Eisleben, Bachverein; Eisenach, Barth'sche Madrigal-Vereinigung; Hamburg, Caecilienverein; St. Johann-Saarbrücken, Musikverein »Harmonie«; Gießen, Konzertverein; Gütersloh, Musikverein). — Übers Gebirg Maria geht, 5st. (Altona, Motette Friedenskirche; ebenda, Motette Hauptkirche; ebenda, Motette Johanniskirche; ebenda, Motette Kreuzkirche; Leipzig, Riedelverein). — Man acht die Musik (Berlin, Tonkünstler-Verein, Barth'sche Madrigal-Vereinigung; Gotha, dieselbe). — Hochzeitslied (Lübeck, Lehrer-Gesangverein). — Festlied »Zu dieser österlichen Zeit«, 6st. (Bitterfeld, Stadtkirchenchor; Torgau, Gymnasialkirchenchor). — Choräle (5st.): Allein Gott in der Höh sei Ehr. Aus tiefer Not. Ich lag in tiefer Todesnacht. Mit Ernst, o Menschenkinder (Bielefeld, Verein f. kirchl. Musik; Torgau, Gymnasial-Kirchenchor). — Nun lob meine Seel (Torgau, Gymnasialkirchenchor).

Erlebach, Ph. H. (1657—1714): Arie »Ihr Gedanken« a. Harmonische Freude musikalischer Freunde [mit 2 Violinen, Viola da gamba u. Cembalo] (Wiesbaden, Deutsche Vereinigung für alte Musik, Fr. J. Bodenstein). — Die Zeit verkehret, was uns bescheret (Leipzig, Liederabend Philippine Landshoff; Neustadt a. H., Abonnements-Konzert, Frl. J. Bodenstein).

Erythraeus, G.: Choräle: Nun bitten wir den heiligen Geist (Torgau, Gymnasialkirchenchor). — Mitten wir im Leben sind (Stuttgart, Verein für klassische Musik). — Erstanden ist der heilig Christ, 4st. (Bitterfeld, Stadtkirchenchor).

Falconieri, A.: Occhietti amati (Antwerpen, Société royale d'Harmonie, Hr. H. Albers).

Ferdinand III, Kaiser: Madrigal »Chi volge ne la mente« (Wien, Ortsgruppe der IMG., A Cappella-Chor).

Fischer, Joh. Caspar Ferd.: Marsch a. d. Klaviersuite Polyhymnia im musikalischen Parnassus (Bozen, Musik. Zirkel).

Franck, Joh. Melchior: Darum seid barmherzig — Du sollst Gott, deinen Herrn, lieben. — In den Armen dein, 5st. (Leipzig, Abendmotette Johanniskirche; Torgau, Gymnasialkirchenchor). — Was ist's, daß ihr mich suchet. — Wenn ich in Todesnöten bin. — Willkommen ist die herrliche Zeit (Torgau, Gymnasialkirchenchor). — Jerusalem und Trost in Todesnot, 4st. (Speyer, Protestantischer Kirchenchor).

Franck, Wolfgang: Auf Karfreitag, geistl. Lied für Sopran (Stuttgart, Verein für klassische Kirchenmusik, Frl. J. Lang). — Christagsempfindung »Ach wäre doch mein Herz« (Bremen, Orgelkonzert, Frau V. v. d. Hellen). — Sei nur still und harr auf Gott, 3st. (Danzig, Geistl. Volkskonzert). — Wie seh ich dich, mein Jesu ,bluten (Brandenburg, Steinbeck'sche Singakademie; Tilsit, Geistl. Musikaufführung in d. Stadtkirche).

Francoeur, François: Aria für Violine u. Klavier (Bonn, Aachener Städt. Gesangverein, Hr. C. Flesch).

Frescobaldi, Girolamo: Capriccio Pastorale, Toccata (myxolydisch), Canzona terza, Detta Crinelli, Fuge E moll (Brünn, Verein Deutsches Haus, Hr. O. Burkert; Frankfurt a. M., Peterskirche Histor. Orgelkonzert, Hr. J. Wolf). — Passacaglia B dur f. Orgel (Aachen, Städt. Abonnementskonzert, Hr. K. Straube; Zwickau, Geistl. Musikaufführung, Hr. F. Gerhardt; Frankfurt a. M., Peterskirche Histor. Orgelkonzert, Hr. J. Wolf; München, Kgl. Akademie f. Tonkunst, Hr. Oberhammer; Königsberg, Künstlerkonzert, Hr. E. Beyer). — Ricercar (Prag, Deutscher Singverein, Hr. M. Springer) — Toccata per l'elevazione (Brünn, Verein Deutsches Haus, Hr. O. Burkert; Prag, Deutscher Singverein, Hr. M. Springer). — Toccata (mixolydisch) f. Orgel (Bremen, Orgelkonzert Domkirche, Hr. E. Nößler).

Freundt, Cornelius: Freu dich, Sion, und jubiliere (Torgau, Gesang-Verein und Gymnasial-Kirchenchor). — Wie schön singt uns der Engel Schar, 4st. (Bitterfeld, Weihnachtsmusik d. Kirchenchors; ebenda, Stadtkirchenchor; Leipzig, Riedelverein; ebenda Motette Thomaskirche). — Sehr große Ding hat Gott getan, 4st. (Leipzig, Riedelverein).

Digitized by Google

Friederici, Daniel: Einstmals das Kind Cupido (Düsseldorf, Städt. Musikverein, Barth'sche Madrigal-Vereinigung; Eisenach, dieselbe; Gießen, Konzertverein). — Chanson de table »Nos coeurs en partage« (Antwerpen, Brüsseler Vokalquartett).

Friedrich der Große: Sonate Nr. 23 G dur für Flöte und Klavier (Jena, Deutscher Frauenverein, Hr. K. Ström u. F. Stein).

Froberger, Joh. Jak.: Fantasia phrygisch f. Orgel (Dresden, Vesper Kreuzkirche). — Toccata F dur für Orgel (Graz, Kammermusik d. Steierm. Musikvereins).

Gabrieli, A.: Miserere mei Deus (Montabaur, Lehrerseminar). — Agnus Dei a. d. Missa brevis (Altona, Motette St. Petrikirche; ebenda, Motette Friedenskirche).

Gabrieli, G.: Benedixisti, Domine, 7st. (Dresden, Vesper Kreuzkirche). — Jubilate Deo! 8st. (Dresden, Vesper Kreuzkirche). — O Domine Jesu Christe (Amsterdam, A Cappella Koor; Augsburg, Oratorienverein, Barth'sche Madrigal-Vereinigung. Leipzig, Philharm. Konzert, Barth'sche Madrigal-Vereinigung). — Ricercare, dorisch für Orgel (Dresden, Vesper Kreuzkirche). — Intonation für Orgel (Prag, Deutscher Singverein, Hr. M. Springer). — Sonate für 3 Violinen, Violoncell und Continuo (Dresden, Vesper Kreuzkirche).

Gallus, Jacobus: Siehe, wie dahinstirbt der Gerechte (Torgau, Gymnasial-Kirchenchor). — Ascende ad Patrem (Prag, Deutscher Singverein). — Laetentur coeli Motette 6st. (Wien, Ortsgruppe der IMG., A Cappella-Chor). — Ecce quomodo moritur f. Männerchor (Düsseldorf, Lehrergesangverein).

Gastoldi: Amor im Nachen (Dortmund, Konservatoriums-Chor; Gießen, Konzertverein). — Al mormorar aus Il Trionfo di Dori (Berlin, Tonkünstler-Verein, Barth'sche Madrigal-Vereinigung; Eisenach, Gotha, dieselbe; Düsseldorf, Städt. Musikverein, dieselbe; Leipzig, Philharm. Konzert, dieselbe; Augsburg, Oratorienverein, dieselbe; Paderborn, Musikverein). — Il bell' humore, 5st. (Leipzig, Kopenhagener Caecilienverein).

Gesius, B.: Choral: Auf, auf, ihr Reichsgenossen (Torgau, Gymnasial-Kirchenchor).

Gibbons, Orlando: The silver swan, who living had no note (Breslau, Bohn'scher Gesangverein). — Deliver us, o Lord (Blackpool, Musical Festival).

Giordano, T.: Caro mio ben (Antwerpen, Société royale d'Harmonie, Hr. H. Albers; Bückeburg, Sinfoniekonzert, Frl. A. Waibel; Goslar, Musikverein, Frl. M. Münchhoff; M.-Gladbach, Sinfoniekonzert, Frl. G. Rautenberg; Wilhelmshaven, Bürgergesangverein, Frl. M. Wiemann).

Gluck, Chr. W. von: »Paris u. Helena« (Breslau, Orchesterverein). — Ballettsuite bearb. v. F. Mottl (München-Gladbach, Städt. Orchester). — Orpheus und Euridike (Paderborn, Musikverein). — Orpheus (Essen, Gem. Chor des Kruppschen Bildungsvereins [2mal]). — Die Maienkönigin (München, Tonkünstlerfest). — Der betrogene Kadi (Berlin, Kgl. Hochschule, arrang. v. Frau S. Heymann-Engel). — Orchestersuite a. »Don Juan« (New York, Sam. Franko's Concerts of old Music). — De profundis f. Chor und Orchester (München, Kgl. Akademie der Tonkunst). — Arien: Divinités du Styx a. Alceste (Frankfurt a. M., Museumsgesellschaft, Frau Felia Litvinne; Kopenhagen, 3. Palaiskonzert, Frl. E. Beck.) — Ihr Wachen, her a. Iphigenie in Aulis (Leipzig. Gewandhaus, Hr. K. Scheidemantel). — Non, ce n'est pas un sacrifice a. Alceste (Basel, Musikgesellschaft, Frau L. Debogis-Bohy). — Nur einen Wunsch a. Iphigenie (Barmen, Abonnementskonzert, Hr. Kalisch). — O del mio dolce ardor (Berlin, Liederabend Francesco d'Andrade; Leipzig, Liederabend Frl. B. Stahlberger-Stockert). — Einen Bach der fließt a. Die Pilgrime von Mekka für Sopran mit 2 Viol., Violoncell u. Cembalo (Bamberg, Berlin, Braunschweig, Deutsche Vereinigung für alte Musik, Fr. J. Bodenstein; Reichenbach i. V., Leipzig, München, Stettin, Zeitz, Neustadt a. H., Wiesbaden, dieselbe). — Sprecht ihr Haine a. Paris u. Helena für Sopran mit 2 Violinen, Violoncell u. Cembalo (Bamberg, Berlin, Braunschweig, Deutsche Vereinigung für alte Musik, Fr. J. Bodenstein; Reichenbach i. V., Leipzig, München, Stettin, Neustadt a. H., Zeitz, dieselbe). — Ferma, crudele verrò a. Die Chinesinnen« (Münster, Musikverein, Frl. E. Rintelen).

Digitized by Google

Gordigiani, G.: Ogni sabato (Leipzig, Konzert Frl. Paula Schick-Nauth).

Gossec, F. J. (1734—1829): Symphonie D dur Op. 13 Nr. 3 sur des motifs empruntés aux fanfares de la chasse à courre (vers 1773) (Lüttich, Grands concerts symphoniques).

Grétry: Drei Tanzstücke a. Céphale et Procris, bearb. v. F. Mottl (Dessau, 2. Hofkapell-Konzert; Hamburg, Philharmonisches Konzert; Jena, Stadtkapelle). — Chanson bachique (Antwerpen, Société royale d'Harmonie, Hr. H. Albers).

Gumpeltzhaimer, A. (1559—1625): Jesus dir sei ewig Preis f. Männerchor (Altona, Motette Johanniskirche; ebenda, Motette Kreuzkirche). — Vom Himmel hoch da komm ich her (Bitterfeld, Weihnachtsmusik d. Kirchenchors; ebenda, Stadtkirchenchor).

Haiden: Mach mir ein lustiges Liedelein (Berlin, Tonkünstlerverein, Barth'sche Madrigal-Vereinigung; Eisenach, Gotha, dieselbe; Leipzig, Philharm. Konzert, dieselbe; Düsseldorf, Städt. Musikverein, dieselbe).

Hale, Adam de la: »Marions Lied« und »Lied des Ritters« a. Robin und Marion für Gesang u. Klavier (Prag, Histor. Musikabend des Konservatoriums, Frl. E. Hertl).

Hammerschmidt, A. (1612—1675): Motette ». . . . . .«, 6st. (Berlin, Vereinigte Berliner Kirchenchöre). — Motette »O Domine Jesu Christe«, 5st. (Chemnitz, St. Jakobikirche). — O hilf Christe, Gottes Sohn [m. Orgel] (Bremen, Domchor-Konzert).

Händel: Arien: Ch'io mai vi possa (Leipzig, Liederabend Frl. B. Stahlberger-Stockert). — Cara sposa a. Rinaldo (Leipzig, Gewandhauskonzert, Frl. C. Landi). — Caro più amabile belta (Hannover, Frl. M. Gerstäcker u. M. Philippi). — Con ranco mormorio a. Rodelinda (Basel, Musikgesellschaft, Frl. M. Philippi). — Dank sei dir, Herr a. Cantata con stromenti (Baden-Baden, Städt. Orchester, Frau J. Culp; Basel, Musikgesellschaft, Frl. M. Philippi; Mainz, Städt. Abonnements-Konzert, Frau Julia Culp; Mühlhausen, Ressource, Frl. Agnes Leydhecker; Dortmund, Orgelkonzert Holtschneider, Frau Dr. Hoffmann; M.-Gladbach, Sinfoniekonzert, Frl. G. Rautenberg; Halle a. S., Philharm. Konzert, Frau v. Kraus-Osborne; Dortmund, Musikverein, Frau Cahnbley-Hinken). — Dove sei, amato bene a. Rodelinde (London, Orchestral Concert, Hr. V. Hamilton; ebenda, Queens Hall Orchestra Concerts, Fr. E. Thornton). — Erwach, Saturnia aus der Gelassenheit a. Semele (Bremen, Philharmonisches Konzert, Frau M. Altmann-Kuntz). — Furibondo spira il vento (London, Queens Hall Promenade Concert, Frl. Lilian Bone). — Fein mit süßen Zauberblicken a. Alexander Balus [mit Violine, Viola da gamba und Cembalo] (Bamberg, Deutsche Vereinigung für alte Musik, Fr. J. Bodenstein; Zeitz, dieselbe). — Lascia ch'io pianga a. Rinaldo (Dresden, Gesangverein der Eisenbahn-Beamten, Frau M. Järnefelt; Kopenhagen, 3. Palaiskonzert, Frau E. Beck). — Love sounds the alarm a. Acis und Galatea (London, Queens Hall Promenade Concert). — Mein Vater, weh mich dünkt a. Herakles (Elberfeld, Sinfoniekonzert, Frl. M. Löhr). — Mon coeur palpite a. Rodelinda (Siegen, Kammermusikkonzert, Frl. M. Seinet). — O heiliger Wahrheit hohes Wort a. Belsazar (Danzig, Geistl. Volkskonzert, Frl. H. Suhr). — O Herr, dein Lohn a. Saul (München, Chorschulverein, Frau A. Erler-Schnaudt.) — Oruddier than the cherry a. Acis u. Galatea (London Queens Hall Promenade Concert). — O Schlaf, sanfter Schlaf a. Semele (Baden-Baden, 1. Abonnementskonzert, Frau H. Rentsch-Sauer; Berlin, Liederabend Klara Erler; Wien, Liederabend Frau Rentsch-Sauer; Bamberg, Berlin, Braunschweig, Deutsche Vereinigung für alte Musik, Fr. J. Bodenstein; Reichenbach i. V. usw., dieselbe). — Qual farfaletta a. Partenope [mit Violine, Viola da gamba und Cembalo] (Wiesbaden, Deutsche Vereinigung für alte Musik, Fr. J. Bodenstein). — Schaut, sie naht in goldner Pracht a. L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato (Münster, Musikverein, Frl. K. Hörder; Hamburg, Philharm. Gesellschaft, Frl. M. Siems). — Rend' il sereno al ciglio a. Sosarme (London, Queens Hall Promenade Concert). — Sorge infausta a. Orlando (London, King Cole Club, Hr. B. Grove). — Tell fair Irene a. Atalanta (London, Queens Hall Promenade Concert). — Verdi prati a. Alcina (M.-Gladbach, Sinfoniekonzert, Frl. G. Rautenberg).

Vinto è l'amor a. Ottone (Margate, Philharmonic Society, Frau B. Hughes-Pope). — Duetten: Deh perdona (Ach verzeih) a. Falvio [Sopran u. Alt mit 2 Violinen u. Viola da gamba] (München, Deutsche Vereinigung für alte Musik). — Caro, più amibile beltà (Der holden Schönheit Licht) a. Giulio Cesare [Sopran u. Alt mit 2 Violinen u. Viola da gamba oblig.] (Breslau, Orchesterverein, Frl. H. Boenisch u. Frau M. Freund; München Deutsche Vereinigung für alte Musik). — Oratorien: Alexanderfest (Nancy, Konservatoriums-Konzert; Frankfurt a. M., Dr. Hochs Konservatorium; Kempten, Evang. Kirchengesangverein). — Athalia (Karlsruhe, Bachverein). — Belsazar (Stockholm, Musikföreningen). — Josua (Holzminden, Oratorienverein; Oberhausen, Städt. Musikverein). — Judas Maccabäus (Bielefeld, Musikverein [Bearb. v. Fr. Chrysander]; Coblenz, Musik-Institut [Bearb. v. Fr. Chrysander]; Düsseldorf, Gesangverein; Münster, Musikverein). — Messias (Altona, Singakademie, Bearb. v. Fr. Chrysander; Bonn, Städt. Gesangverein, Bearb. v. Fr. Chrysander; Dayton (Ohio), Philharmonic Society; Reichenberg i. B., Lehrergesangverein »Silcher« [2. Aufführungen], Bearb. v. Fr. Chrysander; Gloucester, Musical festival; Glasgow, Choral and Orchestral Union; Birmingham, Choral Society; Leipzig, Riedelverein, Bearb. v. Fr. Chrysander; London, Royal Choral Society [2 Aufführungen]; Wien, Gesellschaft der Musikfreunde). — Samson (Kopenhagen Caecilia Foreningen; Siegen, Musik-Verein; Quedlinburg, Allgem. Gesangverein). — Saul (Bückeburg, Aufführung Musikdirektor G. Vogelsang; Frankfurt a. M., Caecilien-Verein [Bearb. v. Fr. Chrysander]). — Psalm 100 »Jauchze dem Herrn alle Welt« (Weimar, Großherzogl. Musikschule). — Dettinger Te Deum (Mannheim, Philharm. Verein, Frl. E. Schünemann). — Jubilate (Trier, Musik-Verein). — Wenn Christus der Herr (Königsberg, Musikverein u. Frauenchor). — Ach, wie hungert mein Gemüte a. d. Brockes'schen Passion (Dresden, Vesper Kreuzkirche). — Arie mit Variationen D moll für Klavier (Leipzig, Klavierabend Bruno Hinze-Reinhold). — Konzert, B dur, für Harfe mit Streichorchester und 2 Flöten (Leipzig, Orchester-Kammer-Konzert). — Konzert für Oboe u. Orchester (Würzburg, Kgl. Musikschule, Hr. E. Engel). — Konzert F dur f. Streichorchester mit 2 oblig. Violinen u. oblig. Violoncell (Halle a. S., 2. Philh. Konzert d. Winderstein-Orchesters [Bearb. v. G. F. Kogel]; Leipzig, Orchester-Kammermusik-Konzert; ebenda, Konzert Marx-Hirsch, dasselbe; Magdeburg, 2. Winderstein-Konzert; Plauen i. V., Konzert-Verein, Städt. Orchester). — Konzert f. Violoncell (Dortmund, Symphoniekonzert, Hr. A. Saal). — Ouvertüre D dur (Dortmund, Philharm. Orchester; Trier, Musikverein). — Ouvertüre zu Agrippina (Basel, Musikgesellschaft). — Concerti grossi: Nr. 2 F dur (Eisleben, Bachverein). — Nr. 10 D moll (Leipzig, Gewandhauskonzert; Dortmund, Philharm. Orchester; Halle a. S., Philharm. Konzert des Winderstein-Orchesters; München, Kaim-Orchester; Berlin, Königl. Kapelle; Hamburg, Philh. Konzert). — Konzert G moll für Streichorchester (Freiburg i. B., Städt. Orchester). — Konzert f. 2 Blasorchester mit Streichquartett (Schwerin, Orchester-Konzert d. Hofkapelle). — Nr. 12 (Glasgow, Choral and Orchestral Union). — C dur (München, Akademie der Tonkunst). — Orgelkonzerte: G moll (Altona, Motette Kreuzkirche, Hr. L. Brodersen [3. Satz]; Köln, Konzertgesellschaft, Hr. F. W. Franke). — D moll (Chemnitz Orgelvortrag B. Pfannstiehl). — F dur (Breslau, 3. Abonnementskonzert d. Orchestervereins; Altona, Motette Christanskirche, Hr. L. Brodersen [2. Satz]; ebenda, Motette Johanniskirche; Düsseldorf, Gesangverein; M.-Gladbach, Sinfoniekonzert, Hr. H. Gelbke; Dresden, Volks-Sing-Akademie, Hr. E. von Carolsfeld; ebenda, Vesper Kreuzkirche). — Allegro u. Arie a. Orgelkonzert D moll (Altona, Motette Petrikirche, Hr. L. Brodersen). — Orgelkonzert B dur für Klavier bearb. v. A. Stradal (Leipzig, Lily von Márkus). — Trauermarsch a. Saul (Berlin, Singakademie, Philharm. Orchester.) — Sonaten für Violine: Nr. 1 A dur (Gera, Kammermusik-Konzert, Hr. Schäffer u. Kleemann; Königsberg, MGV. Melodia, Hr. Wendel u. Reinbrecht; London, Concert A. Ruddock, Frl. M. D. Wood; Leipzig, Konzert Mischa Elman). — Nr. 3 G moll (Nancy, Conservatorium, Hr. E. Ysaye u. R. Pugno; St. Petersburg, Siloti-Konzert, Hr. E. Ysaye). — Nr. 5 F dur (Heidelberg, Musikalische Gesellschaft, Hr. W. Borges u. K. Hasse). — Nr. 6 E dur (Königsberg, Sinfoniekonzert, Mischa Elman). — Sonate für Viola u. Klavier (Herford, Musikverein, Hr. G. von Fossard u. A. Pätzig).

Digitized by Google

Handl, Jak.: Ecce quomodo moritur justus (Montabaur, Lehrerseminar; Leipzig, Abendmotette Johanniskirche).

Hanff, Johann Nicolaus: Choralvorspiel »Ach Gott vom Himmel sieh darein« (Leipzig, Riedelverein, Hr. P. Gerhardt).

Hartmann, Johann (1735—1791): Kong Christian stod ved hoëin Mast (Breslau, Bohn'scher Gesangverein).

Hasse, J. A.: Quartett Nr. 2 (Gießen, Konzertverein, Société de concerts des instruments anciens; St. Petersburg, Siloti-Konzert, dieselbe).

Haßler, Hans Leo: Es ist das Heil uns kommen her (Altona, Motette Petrikirche; ebenda Motette Kreuzkirche). — Fragment a. d. 4st. Messe »Dixit Maria« (Metz-Mainzer Domchor). — Gagliarda »All lust und freud« (Berlin, Barth'sche Madrigal, Vereinigung; Gotha, dieselbe; Augsburg, Oratorien-Verein, dieselbe; Bielefeld, Musikverein; Zürich, Popul. Sinfonie-Konzert; Gießen, Konzertverein; Antwerpen, Brüsseler Vokalquartett). — Mein Lieb wil mit mir kriegen (Berlin, Barth'sche Madrigal-Vereinigung; Gotha, dieselbe; Augsburg, Oratorien-Verein, dieselbe; Düsseldorf, Städt. Musikverein, dieselbe). — Canzonetta (Berlin, Barth'sche Madrigalvereinigung). — Mein Gmüt ist mir verwirret (Düsseldorf, Städt. Musikverein, Barth'sche Madrigal-Vereinigung; Eisenach, dieselbe). — Ach Schatz ich sing' und lache (Paderborn, Musikverein). — Jungfrau, dein schön Gestalt (Dortmund, Konservatoriumschor). — Ach Lieb', hier ist das Herze (Gießen, Konzertverein). — Agnus Dei, 4st. (Glauchau, Motette Kirchensängerchor). — Deus noster refugium (Leipzig, Motette Thomaskirche). — Feinsliebchen du hast mich g'fangen (Paderborn, Musikverein). — Gagliarda »Tanzen und springen« für Sopran (Berlin, Liederabend Susanne Dessoir). — Cantate Domini, 4st. (Dresden, Vesper Kreuzkirche). — Choral »O Haupt voll Blut und Wunden« (Berlin, Geistl. Musikaufführung Garnisonkirche, Imanuel-Kirchenchor). — O Lamm Gottes — Singet dem Herrn ein neues Lied (Torgau, Gymnasial-Kirchenchor). — Wo Gott zum Haus nit gibt sein Gunst (Leipzig, Motette Thomaskirche).

Hausmann, Valentin: Mit Seufzen und mit Klag' (Berlin, Tonkünstler-Verein, Barth'sche Madrigal-Vereinigung; Gotha, dieselbe).

Haydn: Die Schöpfung (Brünn, Musikverein; Danzig, Neuer Gesangverein; Duisburg, Gesangverein; Elbing, Philharmonischer Chor; Elberfeld, Konzertgesellschaft; Freiburg, Oratorienverein; Herford, Musikverein; Husum, Theodor Storms Gesangverein; Mainz, Liedertafel und Damengesangverein [2mal]; Mannheim, Musikverein; München, Musikal. Akademie u. Lehrergesangverein; Neumünster, Musikverein; Torgau Gesangverein; Wien, Gesellschaft der Musikgesellschaft [2mal]). — Die Jahreszeiten (Altenburg, Singakademie; Bonn, Städt. Gesangverein; Gießen, Sängerkranz; Hamm, Musikverein; Itzehoe, Musikverein; Speyer, Liedertafel-Caecilien-Verein). — Du bist's, dem Ruhm und Ehre gebühret, 4st. (Berlin, St. Marienkirche). — Tirsi e Nice »Saper vorrei se m'ami« Duett (Hannover, Frl. M. Gerstäcker u. M. Philippi; Bonn, Kammermusikkonzert, Frl. M. Beines u. E. Diergardt; Leipzig, Kammermusikabend Brüsseler Streichquartett, Frl. M. Beines u. E. Diergardt; Dresden, Mozartverein, Frl. Boenisch u. Frau Freund). — Echo, Suite für Streichinstrumente (Leipzig, Orchester-Kammerkonzert). — Sinfonie C dur »Le Midi« (Dresden, 2. Sinfoniekonz. d. Kgl. Kapelle; Stuttgart, 1. Abonn.-Konzert d. Kgl. Hofkapelle; Mainz, Städt. Abonnementskonzert). — Sinfonie D dur »Le Matin« (Dresden, Mozartverein). — Ouvertüre zu Orlando Paladino (Prag, Konservatorium für Musik). — Sinfonie C moll (B. u. H. Nr. 9) (Dresden, Mozartverein). — Der Augenblick (Gießen, Konzertverein). — Die Beredsamkeit (Gießen, Konzertverein). — Abendlied zu Gott »Herr, der du mir das Leben« (Altenburg, Singakademie; Jena, Volkstüml. Unterhaltungsabend, Nordisches Vokaltrio, 4st.). — Der Greis, 4st. (Bielefeld, Musikverein). — Pastourelle »Bind auf dein Haar« f. Sopran (Jena, Deutscher Frauenverein, Frl. K. Hörder). — Variationen F moll für Klavier (München, Akademie d. Tonkunst, Frl. Finckh). — Violoncellkonzert, D dur (Bückeburg, Fürstl. Hofkapelle, Hr. J. Preß; Goslar, Musikalischer Verein, Frl. E. Rügger; Darmstadt, Großh. Hofkapelle, Frau M. Caponsacchi-Jeisler; Stockholm, Sinfonie-

Digitized by Google

konzert, Hr. B. Pettersson; Rostock, Stadt- u. Theaterorchester, Hr. L. Pleier; München, Volks-Sinfoniekonzert, Hr. C. van Vliet).

Haydn, Michael: Der sterbende Erlöser (Biberach, Evangelischer Kirchenmusikverein).

Hermann, Joh.: Choral: Lobt Gott, ihr Christen, alle gleich (Torgau, Gymnasial-Kirchenchor).

Herrmann, Nic. (1560): Lobt Gott, ihr Christen alle gleich, mehrst. (Quedlinburg, Philharm. Chor).

Hiller, J. A.: Aeol »Wie der alte Aeol lärmt« (Goslar, Musik. Verein, Fr. Susanne Dessoir).

Homilius, G. A.: Domine ad adjuvandum me, 6st. (Dresden, Vesper Kreuzkirche). — Israel hoffe auf den Herrn, 4st. (Bitterfeld, Weihnachtsmusik d. Kirchenchors). — Passionskantate (Chor, Soli u. Orchester) (Dresden, Vesper Kreuzkirche). — So gehst du nun, mein Jesu hin, 4st. (Dresden, Vesper Kreuzkirche; Quedlinburg, Philharmonischer Chor).

Hurka, Franz (1762—1805): Strickerlied »Der Zwirn ist gesponnen« für Gesang u. Klavier (Leipzig, Konzert M. Itkis, Frl. T. Heiling).

Hurlebusch, Conrad Friedrich: Konzert A moll für 2 Klaviere und Orchester (New York, Sam. Franko's Concerts of old Music, Hr. O. Deis u. G. Sproß).

Isaac: Innsbruck, ich muß dich lassen (Dortmund, Konservatoriumschor; Düsseldorf, Städt. Musikverein, Barth'sche Madrigal-Vereinigung; Eisenach, dieselbe; Leipzig, Philharm. Konzert, dieselbe; St. Johann-Saarbrücken, Musikverein). — Es het ein Bauer ein Töchterlein (Eisleben, Bachverein). — Mein Freud' allein (Berlin, Barth'sche Madrigal-Vereinigung).

Ingegneri: Omnes amici mei, 4st. (Metz, Mainzer Domchor). — In monte Oliveti, 4st. (Brandenburg, Steinbeck'sche Singakademie). — Responsorien (Amsterdam, A Cappella Koor). — Ecce vidimus eum, 4st. (Mainz, Liedertafel u. Damengesangverein). — Tenebrae factae sunt (Düsseldorf, Städt. Musikverein, Barth'sche Madrigal-Vereinigung; Eisenach, dieselbe; Gotha, dieselbe).

Janequin: Au ioly ieu du pousse avant (Eisenach, Barth'sche Madrigal-Vereinigung; Gotha, dieselbe; Leipzig, Philharm. Konzert, dieselbe; Düsseldorf, Städt. Musikverein, dieselbe).

Jomelli: Arietta »La Calandrina« Chi vuol comprar« (Jena, Deutscher Frauenverein, Frl. K. Hörder; Leipzig, Liederabend M. E. Orthen). — Requiem aeternam (Oldenburg, Lambertikirchenchor).

Josef I., Kaiser: Arie: Si cor mio confida« für Sopran, mit Clavichord, Violine, Viola und Violoncell (Wien, Ortsgruppe der IMG., Frl. A. Umling).

Joseph, G. (1681): Auf Ostern, geistl. Lied für Sopran (Stuttgart, Verein f. klassische Kirchenmusik, Frl. J. Lang).

Keiser, R., (1673—1739): Arie »O Golgatha« für Alt (Altona, Motette Friedenskirche).

Kerll, Johann Kaspar: Capriccio Cucu für Orgel (Falkenstein i. V., Orgelkonzert Paul Gerhardt).

Kopp, Anton Ernst (1717): Die Psyche ladet die Waldvöglein zum Lobe Gottes ein (Dresden, Vesper Kreuzkirche).

Kühnel, A. (1645—1700): Sonate A dur für Viola da gamba und B. c. (Bamberg, Musikverein, Deutsche Vereinigung für alte Musik; Berlin, dieselbe; Braunschweig, dieselbe; Reichenbach i. V., Neustadt a. H.' Wiesbaden, Leipzig, Münster, Stettin, Zeitz, dieselbe; München, Chorschulverein, Hr. Chr. Döbereiner).

Landi, Stefano (1634): Sinfonia v. d. 2. Akt aus der römischen Oper Il Santo Alessio (Prag, Histor. Musikabend d. Konservatoriums). — Schlußchor Felice Roma a. Il Santo Alessio (Prag, Histor. Musikabend d. Konservatoriums).

Lassus, Orlandus: Factus est Dominus, 4st. (Mainz, Liedertafel u. Damengesangverein; Metz, Mainzer Domchor). — Ave Regina (Prag, Deutscher Singverein). — Responsorium (Amsterdam, A Cappella Koor). — Kyrie und Gloria, 8st. (Leipzig,

Digitized by Google

Motette Thomaskirche). — Kehr dich zu mir (Torgau, Gymnasial-Kirchenchor). — Hymne »Wie könnt ich sein vergessen« (Altona, Motette Friedenskirche; ebenda, Motette Johanniskirche). — In monte oliveti, Motette 6st. (Altona, Motette Christianskirche). — O selig, wer fürchtet Gott den Herrn (Kreuznach, Liederkranz). — Peccata mea, 5st. (Altona, Motette Hauptkirche; ebenda, Motette Kreuzkirche; ebenda, Motette Friedenskirche). — Timor et tremor, 6st. (München, Akademie d. Tonkunst). — Sologesang »Pater noster« (Prag, Deutscher Singverein, Frl. V. Nigrini). — Landknechtsständchen (Eisenach, Barth'sche Madrigal-Vereinigung; Leipzig, Philharm. Konzert, dieselbe; Düsseldorf, Städt. Musikverein, dieselbe). — Echo (Düsseldorf, Städt. Musikverein, Barth'sche Madrigal-Vereinigung; Gotha, dieselbe). — O la, o che buon Echo (Blackpool, Musical Festival). — Crudel', acerba, inesorabil morte, 5st. (München, Chorschulverein). — Il grave dell' età, 6st. (München, Chorschulverein). — Un dubbio verno, 5st. (München, Chorschulverein).

Laufenberg, Heinrich von (1430): Engelspiel »Ich weiß ein lieblich«, 4st. (Quedlinburg, Philharm. Chor).

Lechner, Leonhard: Gott bhüte dich (Berlin, Barth'sche Madrigal-Vereinigung; Gotha, dieselbe; Dortmund, Konservatoriumschor).

Leisring, Volkmar (1609—1637): Trotz sei dem Teufel und der Höll, 8st. (Leipzig, Riedelverein).

Legrenzi, G.: Che fioro costume (Berlin, Liederabend Francesco d'Andrade).

Le Maistre, M.: Le soir, chanson (Antwerpen, Concert des Brüsseler Vokal-Quartetts).

Leo, Leonardo (1694—1746): Konzert D dur für 4 Violinen u. B. c. (Paris, Fondation J.-S. Bach).

Leoni, Leon (1600): Madrigal »Dimmi, Clori gentil«, 3st. (Leipzig, Kopenhagener Caecilienverein).

Leopold I., Kaiser: Arie »Rendi mi il cor« für Sopran mit Clavichord, 2 Violinen, Viola und Violoncell (Wien, Ostgruppe der IMG., Frl. A. Umling). — Lectio secunda (Trauerkantate auf den Tod der Kaiserin Claudia Felicitas) für Soli, Chor, Orchester u. Orgel (Wien, Ortsgruppe der IMG.).

Le Sueur: Une fête à la cour des miracles, Divertissement (St. Petersburg, Siloti-Konzert, Société de concerts des instruments anciens; Gießen, Konzertverein, dieselbe).

Locatelli: Sonate D dur für Violoncell (Basel, Allgemeine Musikgesellschaft, Hr. P. Casals; Darmstadt, Großh. Hofkapelle, Frau M. Caponsacchi-Jeisler). — Trauersinfonie, F moll, für Streichorchester u. Orgel (New York, Sam. Franko's Concerts of old Music). — Lamento a. d. Trauersinfonie f. Streichorchester u. Orgel (Osnabrück, Katharinenkirche).

Lorenziti: Suite en 4 parties p. Viola d'amour (St. Petersburg, Siloti-Konzert, Société de concerts des instruments anciens; Gießen, Konzertverein, dieselbe). — La Chasse, Sonatine pour Viole d'amour seule (Berlin, Société de concerts des instruments anciens, Fr. M. Buisson).

Lotti, Antonio: Crucifixus, 8st. (Bremen, Domchor-Konzert; Biberach, Evang. Kirchenmusik-Verein; Dresden, Vesper Kreuzkirche; München, Akademie d. Tonkunst). — Haec dies (München, Akademie d. Tonkunst). — Vere languores (a cappella) (Berlin, Conservatorium Klindworth-Scharwenka). — Crucifixus, 10st. (Dresden, Vesper Kreuzkirche). — Freut euch, ihr Frommen (Bethel, Oratorienverein). — Trio F dur für Viola d'amore, Viola da gamba und Baß (Wiesbaden, Deutsche Vereinigung für alte Musik).

Lulli, J.-B.: Bois épais, redouble to nombre (Antwerpen, Société royale d'Harmonie, Hr. H. Albers). — Thesée, Chant de Vénus (Berlin, Société de concerts d'instruments anciens, Fr. M. Buisson). — Tanzchor »Haltet uns wonnige Banden umwunden« (Bielefeld, Musikverein). — Nocturne a. d. Ballett »Le Triomphe de l'amour« u. Marsch a. »Thésée« [bearb. v. F. Mottl])Basel, Allgem. Musikgesellschaft).

Digitized by Google

Luython, Carolus: Fugá suavissima für Orgel (Wien, Ortsgruppe der IMG.).

Manzi, Luigi (um 1700): Arie, »Hai core, o crudele« (Brünn, Verein Deutsches Haus, Hr. Th. Czernik).

Marcello, Benedetto: Recitativ und Arie »Quella fiamma che m'accende« (Leipzig, Konzert Magda Lumnitzer). — Psalm 3 »O Dio, perchè« (München, Chorschulverein). — Arie »Il mio bel foco« (Leipzig, Konzert Johanna Koch). — Et incarnatus est (Amsterdam, A Cappella Koor).

Marenzio, Luca: Veggio dolce mio ben (Berlin, Barth'sche Madrigal-Vereinigung). — Hodie stella Magos duxit (Prag, Deutscher Singverein).

Marini, Biagio: La Martinenga, Corente aus »Arie, Madrigali et Corenti a 1, 2, 3« (Berlin, Hermann Kretzschmar-Feier).

Martini, Jean (1741—1816): Plaisir d'amour (Antwerpen, Société royale d'harmonie Hr. H. Albers).

Martini, Padre: Allegro moderato f. Orgel u. Violoncell (Ludwigsburg, Orgelkonzert B. Pfannstiehl, Hr. Zwissler). — Miserere f. Sopran a. d. 86. Psalm (Bremen, Goethebund Dom-Konzert).

Maschera, Florentio: Canzon da sonare per organo (Prag, Deutscher Singverein, Hr. M. Springer). — Canzon da sonare a. »Libro primo de Canzoni da Sonare a quattro voci« (Berlin, Hermann Kretzschmar-Feier).

Mattheson: »Wir alle wollen eh erblassen« u. »Mein Heiland, Herr und Fürst« a. d. Brockes'schen Passion (Dresden, Vesper Kreuzkirche).

Mayr, J. S. (1786): Ständchen f. Gesang u. Klavier (Leipzig, Liederabend Philippine Landshoff).

Méhul, E.: Joseph und seine Brüder (St. Johann-Saarbrücken Musikverein »Harmonie«). — Romance d'Ariodant (Antwerpen, Société royale d'Harmonie, Hr. H. Albers). — La chasse du jeune Henri, Ouvertüre (Dortmund, Philharm. Orchester).

Meistersingerlieder: Wach auf meins Herzens Schöne, du christenliche Schar, Sologesang (Dresden, Vesper Kreuzkirche). — Christus auf dem Meer (um 1500) (ebenda).

Mauduit, J.: Chanson »Vous me tuez si doulcement« (Antwerpen, Concert des Brüsseler Vokalquartett).

Monteclair: Les plaisirs champêtres, Ballettdivertissement (St. Petersburg, Siloti-Konzert, Société des instruments anciens; Gießen, Konzertverein, dieselbe). — Lasciatemi morire (Berlin, Société de concerts des instruments anciens, Fr. M. Buisson).

Monteverdi, Cl.: Fragmente a. Orfeo (Basel, Allgem. Musikgesellschaft).

Molinari, Simon: Motette »Zwei Saraphe riefen laut«, 5st. (Altona, Motette Petrikirche).

Mozart, Leopold: Sinfonie D dur f. Streichinstrumente u. 2 Hörner (Leipzig, Orchester-Kammer-Konzert).

Mozart, W. A.: Arien: Chio mi scordi di te (München, Kgl. Akademie der Tonkunst, Frl. Tittrich). — Ha, sie schlägt nun a. Titus (Wiesbaden, Kurkonzert, Frau O. Metzger-Froitzheim). — Arie d. Sextus a. Titus mit Klarinette (Leipzig, Lieder- u. Duettenabend Frl. H. Heumann). — Ma che vifece o stelle (Baden-Baden, Städt. Kurorchester, Frl. G. von Kranz). — Mia speranza adorata (Cöln, Konservatorium, Frl. K. Paffrath; Glasgow, Choral and Orchestral Union, Frl. M. Münchhoff). — No, che non sie capace (Basel, Allgemeine Musikgesellschaft, Fr. E. Wedekind; Crefeld, Konzertgesellschaft, Frau E. Wedekind; Winterthur, Musikkollegium, Frau E. Wedekind). — Parto, ma tu ben mio a. Titus (Bremen, Philharm. Konzert, Frl. E. Walker). — »O Höllenpein! o Furien« aus Idomeneus (Dresden, Mozartverein, Frl. E. Ohlhoff). — L'amerò, saro constante a. Il re pastore (Kassel, 2. Abonnementskonzert d. Kgl. Orchesters Frl. J. Swickard). — Vorrei spiegarvi, oh Dio (Frankfurt a. M., Museums-Gesellschaft, Frau, H. Bosetti). — Kantate »Die ihr des unermeßlichen Weltalls« (Cannstatt, Kursaal-Abonnements-Konzert, Frau E. Brenner). — Agnus Dei [m. Orgel] (Bremen, Domchor-Konzert). — Alleluja, 4st. Canon (Leipzig, Konzert d. Schwestern Svärdström). —

Digitized by Google

Ave Maria, 4st. Canon (Leipzig, Konzert d. Schwestern Svärdström). — Ave verum, st. (Altenburg, Singakademie; Altona, Motette Christianskirche, Hauptkirche, Petrikirche, Kreuzkirche; Berlin, Konzert Hamburger Frauenquartett; Bern, Musikgesellschaft, Neues Berl. Oratorienquartett; Bielefeld, Musikverein; Brandenburg, Steineck'sche Singakademie; Bremen, Goethebund, Domchor; Danzig, Johanniskirche; Dortmund, Philharm. Orchester, Hamburger Frauenquartett; Leipzig, Konzert der Schwestern Svärdström; Neumünster, Musikverein, Hamb. Frauenquartett; Oelde, Musikverein; Osnabrück, Katharinenkirche; Ulm, Liedertafel; Wien, Gesellschaft der Musikfreunde). — Confitebor tibi Domine a. Vesperae de Dominica (Karlsruhe, Bachverein). — Messen: Nr. 4 C moll (Weimar, Großh. Musikschule; Birmingham, Festival Choral Society). — Nr. 12 C dur (Oberleutensdorf, Mozartorchester). — Nr. 15 C dur (Karlsruhe, Bachverein). — Offertorium pro Festo Sancti Johannes Baptistae Karlsruhe, Bachverein). — Psalm »De profundis« (Karlsruhe, Bachverein). — Oper »Idomeneo« (Speyer, Liedertafel-Caecilienverein). — Motetten: Adoramus te Karlsruhe, Bachverein). — Justum deduxit Dominus (Karlsruhe, Bachverein). — Requiem (Leipzig, Riedelverein; Bethel, Oratorienverein; Jena, Akademisches Konzert; Minden, Musikverein; Wien Gesellschaft der Musikfreunde). — Ave verum corpus Streichquartett (Dortmund, Philharm. Orchester; Montabaur, Lehrerseminar). — Benedictus a. d. Requiem D moll (Königsberg, Dom-Konzert, Hr. F. Fitzau). — Laudate Dominum a. Vesperae solennes di Confessore f. Bariton u. Orgel (Altona, Motette Hauptkirche, Hr. R. Dannenberg). — Allegro (Sonate) C dur f. Orgel mit Streich- und Blasinstrumenten (Karlsruhe, Bachverein). — Allegro (Sonate) F dur f. Orgel mit Streichinstrumenten (Karlsruhe, Bachverein). — Andante (Sonata) Es dur für Orgel, Violinen u. Bässe (Karlsruhe, Bachverein). — Maurerische Trauermusik (Hamburg, Philharm. Gesellschaft; Hannover, Kgl. Orchester; Oberleutensdorf, Mozartorchester). — Ballettmusik »Les petits riens« (Dresden, Kgl. musik. Kapelle). — Divertimenti: Nr. 2. D dur (Dresden, Mozartverein). — Nr. 15 B dur (Glasgow, Choral and Orchestral Union). — Nr. 17 D dur (Bremen, Philharm. Gesellschaft). — Fuge G moll für Orgel (Karlsruhe, Bachverein, Hr. Th. Barner). — Gavotte a. Idomeneo f. klein. Orchester (Breslau, Orchesterverein). — Klaviersonate Nr. 12 A dur (Leipzig, Konzert Tina Lerner). — Klavierkonzerte: A dur (Brügge, Konservatoriumskonzert, Hr. R. Pugno Weimar, Großh. Musikschule, Frl. D. Waege). — B dur (Berlin, 2. Konzert Frau E. Saatweber-Schlieper; Elberfeld, Volkstüml. Sinfoniekonzert, Frau Saatweber-Schliepor; Köln, Konzertgesellschaft, Frl. Elly Ney; Paris, Lamoureux-Konzert, Hr. L. Diemer; Leipzig, Philharmonisches Konzert, Frl. E. Ney; Mannheim, Philharm. Verein, Frl. E. Ney). — C moll (Leipzig, Konzert Karl Klanert; Meiningen, Hofkapelle, Frl. H. Fleischhauer; Nürnberg, MGV. »Hansa«, Frau M. Göhring). — D dur (Frankfurt a. M., Konzert W. Rehberg; Leipzig, Konzert Karl Klanert; Aachen, Städt. Abonnements-Konzert, Hr. W. Rehberg; Rudolstadt, 2. Abonnementskonzert d. Fürstl. Hofkapelle, Hr. W. Rehberg; Tönning, Konzert Ebel, Hr. W. Kopmann). — D moll (Kassel, Abonnements-Konzert, Hr. F. Busoni; Breslau, Orchesterverein, Hr. A. Schnabel; Königsberg, 1. Ostpreuß. Musikfest, derselbe; Altona, 1. Volkskonzert, Hr. A. Schnabel; ebenda, 1. Abonnementskonzert, Hr. A. Schnabel). — Es dur (St. Petersburg, Siloti-Konzert, Frau W. Landowska; Wien, Konzertverein, Hr. R. Pugno; Leipzig, Konzert Hegner; Prag, Konservatorium für Musik, Frl. A. Priborsky). — Es dur für 2 Klaviere (Osnabrück, Musikverein, Hr. u. Frau B. Wiemann; Bamberg, Musikverein, Hr. H. Schwartz und Frl. A. Edel). — Es dur (Breslau, Instrumentalverein »Philharmonie«, Frau H. Felsmann). — Konzert für Fagott, für Kontrabaß übertragen (Leipzig, Gewandhauskonzert, Hr. S. Kussewitzky). — Konzert Es dur für Horn (Dresden, Mozartverein; Würzburg, Kgl. Musikschule, Hr. R. Lindner). — Konzert für Klarinette (Würzburg, Kgl. Musikschule, Hr. P. Blumenstein). — Serenaden: Nr. 7 Haffner-Musik (Bamberg, Musikverein; Bonn, Städt. Orchester; Wien, Konzertverein; Nürnberg, Orchesterverein). — Nr. 11 Es dur (Augsburg, Oratorienverein München, Kammermusik-Vereinigung). — Sinfonie Nr. 36 C dur (Linzer) (Dresden, Mozart-Verein). — Sonaten für Violine u. Klavier: Nr. 6 D dur (Leipzig, Konzert Sarasate-Marx). — Nr. 9 F dur (Barmen,

Digitized by Google

Düsseldorf, Berlin, Hr. H. Marteau u. Frau Ellen Saatweber-Schlieper). — Nr. 12 Es dur (Basel, 2. Kammermusikabend, Hr. H. Kötscher u. Frl. M. Litterst). — Nr. 17 A dur (Schwerin, Konzert H. Marteau u. E. von Dohnanyi). — Sonaten für 2 Klaviere: D dur (Leipzig, Konzert A. Reinhold u. A. von Roeßel; Melle, Konzert Rob. Wiemann u. B. Wiemann). — C dur (Frankfurt a. M., Museums-Gesellschaft, Frau Roger-Miclos-Battaille). — A dur (Innsbruck, Klavierabend J. Pembaur). — Ein musikalischer Spaß (Oberleutensdorf, Mozartorchester). — Sechs deutsche Tänze für Orchester (Goslar, Musikalischer Verein). — Acht deutsche Tänze [einger. von Fr. Steinbach] (München, Kgl. Akademie der Tonkunst). — Maurerische Trauermusik (Altenburg, Abonnements-Konzert d. Hofkapelle; Kassel, Kgl. Theaterorchester). — Ouvertüre »Entführung aus dem Serail« (Cöthen, Verein zur Pflege kirchl. Tonkunst; Posen, Orchestervereinigung; Wiesbaden, Musik-Abend, Städt. Kurorchester). — Ouvertüre im Händel'schen Stile (Berlin, Kgl. Garnisonkirche, Kosleck'scher Bläserbund). — Ouvertüre »Der Schauspieldirektor« (Bozen, Musik. Zirkel). — Konzertantes Quartett für Oboe, Klarinette, Horn und Fagott mit Orchester (Leipzig, Orchester-Kammer-Konzert). — Konzertante Sinfonie für Violine u. Viola (Dortmund, Philharm. Orchester; Leipzig, Orchester-Kammer-Konzert). — Konzert für Viola u. Orchester (Antwerpen, Société royale de Zoologie; Hr. H. van Houte). — Violinkonzerte: Nr. 2 D dur (Altenburg, Hofkapelle, Hr. Josef Manén; Bern, Musikgesellschaft, Frl. E. Playfair; Elberfeld, Sinfoniekonzert, Hr. Gumpert; Bremen, Philharm. Konzert, Hr. J. Manén; Magdeburg, Städt. Orchester, Hr. J. Manén; Nürnberg, Philh. Orchester, Hr. W. Schulze). — Nr. 3 G dur (Hamburg, Philharm. Gesellschaft, Hr. E. Ysaye; Teplitz, Philharm. Konzert, derselbe; Königsberg i. Pr., Sinfoniekonzert, derselbe; London, Queens Hall Orchestra, derselbe). — Nr. 4 D dur (Leipzig, Konzert Gertrud Japsen). — Nr. 5 A dur (Breslau, Orchesterverein, Hr. H. Marteau; Darmstadt, Großh. Hoftheater, Hr. H. Marteau; Gothenburg, Orchestervereinigung, Hr. J. Ruthström; Magdeburg, Kaufmänn. Verein, Hr. H. Marteau; Frankfurt a. M., Museums-Gesellschaft, Hr. A. Sebald; Baden-Baden, Städt. Orchester, Hr. H. Marteau; Basel, Allgem. Musikgesellschaft, derselbe; München, Volkssinfoniekonzert, Hr. W. Bülau). — Nr. 6 Es dur (Mannheim, Musikalische Akademie, Hr. A. Geloso; Nancy, Konservatorium, Frl. . Pierre; Leipzig, Konzert J. Mitnitzky). — Nr. 7 D dur (Berlin, Ortsgruppe d. IMG., Hr. A. Witek u. Frau Vita Gerhardt; Berlin, Ortsgruppe d. IMG., Hr. A. Witek; Bonn, Symphonie-Konzert d. Städt. Orchesters, Hr. Tobias Wilhelmi; Bozen, Konzert d. Musikal. Zirkels, Hr. Engelbert Lugert; Cannstatt, II. Abonnements-Konzert d. Kur-Orchesters, Hr. H. Rückbeil; Cöthen, Windersteinorchester, Frl. K. Bosch; Dessau, Herzogl. Hofkapelle, Hr. Alex. Petschnikoff; Dortmund, Philharm. Orchester, Hr. W. Schulze-Priska; Dresden, Mozartverein, Hr. H. Petri; Genf, Abonnementskonzert, Hr. George Enesco; Knittelfeld, Philharm. Verein, Hr. Rudolf Lange; Köln, Konzert Hr. Walter Schulze-Priska; Kreuznach, MGV. »Liederkranz«, Frl. Mimi Bussius; Leipzig, Windersteinorchester, Frl. K. Bosch; München, Philharm. Orchester, Hr. Heinrich Edelmann; München, Musikalische Akademie, Hr. Bruno Ahner; Weißenburg, Konzert der Stadtkapelle, Hr. L. Fischer; Wien, Wiener Konzertverein, Hr. H. Petri; Wiesbaden, Kurkapelle, Hr. Alex. Petschnikoff).

Morley, Thomas: April is in my Mistriss face (Frühling entsprießt der Lippe zart), 4st. (Breslau, Bohn'scher Gesangverein). — It was a lover, and his lass für Gesang und Klavier (Breslau, Bohn'scher Gesangverein, Hr. C. Staritz). — Fire, Fire! my heart, my heart (Feuer, Feuer, Wie brennt mein Herz) 5st. (Breslau, Bohn'scher Gesangverein). — Auf laßt uns singen (Dortmund, Konservatoriumschor).

Muffat, Georg: Passacaglia für Orgel (Wien, Ortsgruppe der IMG., Hr. R. Dittrich). — Toccata in F (Bremen, Orgelkonzert Domkirche, Hr. E. Nößler). — Toccata II aus Apparatus musico-organisticus (Leipzig, Riedelverein, Hr. P. Gerhardt). — Toccata sexta f. Orgel a. d. Apparatus-Musico-Organisticus, 1690 (Hoyer, Kirchenkonzert, Hr. A. Ebel).

Nardini, P.: Sonate D dur für Violine und Cembalo (Braunschweig, Leipzig, Zeitz, Deutsche Vereinigung für alte Musik). — Konzert A dur für Violine und Streichorchester (Halle a. S., Philharm. Konzert, Hr. A. Certani; Leipzig, Orchester-Kammer-

Digitized by Google

onzert, Hr. A. Certani). — Allegro für Violine u. Klavier (Bonn, Aachener Städt. esangverein, Hr. C. Flesch).

Neefe, C. G.: Der Mai, einst. Lied (Leipzig, Liederabend Philippine Landshoff).

Nicolai, Phil. (1556—1608): Wie schön leucht uns der Morgenstern (Königsberg, Musikverein u. Frauenchor).

Osiander, Lucas: Choral: Nun komm der Heiden Heiland (Torgau, ymnasial-Kirchenchor).

Pachelbel, Johann: Ciaconna für Orgel (Altona, Motette Hauptkirche, r. L. Brodersen; Frankfurt a. M., Peterskirche, Histor. Orgelkonzert, Hr. J. Wolf; rünn, Verein Deutsches Haus, Hr. O. Burkert). — Toccata F dur für Orgel (Wohlmir-edt u. Hassenhausen, Organistenkonferenz; Altona, Motette Christianskirche). — iaconna f. Klavier bearb. v. A. Stradal (Leipzig, Konzert E. v. Binzer). — 2 Orgelhorāle (Frankfurt a. M., Peterskirche Histor. Orgelkonzert, Hr. J. Wolf). — Vom Himmel hoch, da komm ich her (Chemnitz, Orgelvortrag B. Pfannstiehl; Leipzig, Riedelverein, Hr. P. Gerhardt). — Toccata Pastorale (Bremen, Orgelkonzert Domkirche, Hr. E. Nößler; Leipzig, Riedelverein, Hr. P. Gerhardt). — Singet dem Herrn ein neues ied (Leipzig, Abendmotette Johanniskirche).

Paisiello, Giovanni: Arietta »Ehi, lo trepiede, lo spiedo (Liederabend . v. Wawnikiewicz).

Palestrina: Agnus Dei, 4st. (Leipzig, Kopenhagener Cäcilien-Verein). — Ascendit Deus, 5st. (Mainz, Liedertafel u. Damengesangverein; Metz, Mainzer Domchor). — ssumpta est Maria (Aachen, Städt. Gesangverein [Kyrie, Credo u. Sanctus]). — Caligaerunt oculi mei (Zwickau, Kirchenchor St. Marien). — Dextera Domini, 5st. (Dresden, Vesper Kreuzkirche, Prag, Deutscher Singverein). — Diffusa est gratia, 5st. (Mainz, Liedertafel u. Damengesangverein). — Ecce ego Johannes (Metz, Mainzer Domchor [Benedictus, st., Hosanna, 6st. u. Agnus Dei, 6st.]). — Fratres, ego enim accepi (Prag, Deutscher Singverein). — Haec dies, quam fecit dominus, 6st. (Bremen, Domchor). — Hodie Christus atus est (Chicago, The Musical Art Society; (Metz, Mainzer Domchor). — Jerusalem, bekehre dich, 5st. (Brandenburg, Steinbeck'sche Singakademie). — Improperien (Amsterdam, A Cappella Koor). — O bone Jesu, 4st. u. 6st. (Berlin, Konzert Hamburger Frauenquartett; Bremen, Goethebund, Domchor; Metz, Mainzer Domchor; Dortmund, Philh. Orchester, Hamburger Frauenquartett; Düsseldorf, Lehrergesangverein). — O Domine Jesu Christe, 6st. (Metz, Mainzer Domchor). — Laudate Dominum, 8st. (Bremen, Domchor; Dresden, Vesper Kreuzkirche). — Lamentation (Dortmund, Orgelkonzert C. Holtschneider). — Nos autem gloriari, 4st. (Brandenburg, Steinbeck'sche Singakademie). — O crux ave spes unica (Leipzig, Motette Thomaskirche). — O magnum mysterium Prag, Deutscher Singverein). — Psalm 42 (Berlin, Vereinigte Kirchenchöre). — Sanctus, st. (Altona, Motette Christianskirche; ebenda, Motette Petrikirche; Bremen, Goethe- und Dom-Konzert). — Sanctus a. d. Messe Ecce ego Joannes (Mainz, Liedertafel u. Damengesangverein). — Sicut cervus desiderat (Leipzig, Motette Thomaskirche). — Surge, illuminare Jerusalem, 8st. (Mainz, Liedertafel u. Damengesangverein). — O Domine Jesu Christe, 6st. (Metz, Mainz, Domch.). — Sanctus, 4st. (Altona, Motette Christianskirche; Altona, Motette Petrikirche). — Tenebrae factae sunt, 4st. (Haag, Deutsche Evang. Kirche, Spoels Vokal-Ensemble; Prag, Deutscher Singverein). — Tu es Petrus, Motette, 6st. (Altona, Motette Christianskirche; Metz, Mainzer Domchor; Mainz, Liedertafel u. Damengesangverein; Amsterdam, A Cappella Koor; München, Chorschulverein). — Madrigale: Soave fia il morir (Eisenach, Barth'sche Madrigalvereinigung; Gotha, dieselbe; Augsburg, Oratorienverein, dieselbe; Düsseldorf, Städt. Musikverein, dieselbe). — Was soll ich nun auf Erden beginnen (Münster, Musikverein). — O welch ein Glanz von blendend lichten Strahlen (Münster, Musikverein).

Paradies, P. Domenico: Arietta »M'ha presa alla sua ragna« (Leipzig, Liederabend E. v. Wawnikiewicz; ebenda, Konzert Magda Lumnitzer).

Pergolesi: La serva padrona (Berlin, Kgl. Hochschule, arr. von Fr. S. Heymann-Engel). — A serpina penserete a. La serva padrona (Leipzig, Konzert Wanda Szklarska). — Se tu m'ami (Leipzig, Liederabend E. v. Wawnikiewicz). — Tre giorni son che Nina

Digitized by Google

(Mannheim, Philharm. Verein, Frl. M. Labia). — Sonata a tre, B dur (Lüttich, Grand concerts symphoniques).

Perti, Jacopo Antonio (1661—1756): Adoramus te Christe (Brandenburg, Steinbeck'sche Singakademie; Königsberg, Musikverein u. Frauenchor).

Pezel, Johann: Suite für 3 Posaunen u. 2 Trompeten (London, Promenade Concert Queens Hall Orchestra; Leipzig, Riedelverein). — Sonata 9 (fünfstimmig) für 2 Cornette und 3 Trombonen aus »Hora Decima« (Berlin, Hermann Kretzschmar-Feier).

Pitoni, G.: Adoramus te (Oldenburg, Lamberti-Kirchenchor).

Poglietti, Alessandro: Arie mit Variationen für Klavier (Berlin, Konzert Hamburger Frauenquartett, Hr. Br. Hinze-Reinhold; Wien, Ortsgruppe der IMG., Frl. Wera Schapira).

Popel, Thomas (1497—1573): Virga Jessae floruit, 4st. (Leipzig, Riedelverein). — Joseph, lieber Joseph mein, 4st. (Leipzig, Riedelverein). — Psallite unigenito, 4st. (Leipzig, Riedelverein).

Porpora, Nicola: Sonate C dur für Violine u. Klavier (Leipzig, Konzert A. Certani u. A. Calzin). — Sonate F dur für Violoncell u. Klavier (München, Volkskonzert Hr. C. van Vliet u. W. Ruoff).

Praetorius, M.: Erschienen ist der herrliche Tag. — Es ist ein Ros entsprungen (Torgau, Gymnasial-Kirchenchor). — Altdeutsches Marienlied, »Es ist ein Ros« 4st. (Danzig, Abonnementskonzert, Neues Berliner Vokalquartett; Ulm, Liedertafel dasselbe). — Es ist ein Ros entsprungen (Dresden, Vesper Kreuzkirche; Glauchau Weihnachtsmotette d. Kirchensängerchors; Münster, Musikverein). — Lobet den Herrn alle Heiden (Bethel, Oratorienverein). — Wiegenlied für dem Kripplein Christi in frembden Zungen, 4st. (Danzig, Abonnements-Konzert, Neues Berliner Vokal-Quartett; Ulm, Liedertafel). — Wiegenlied »Nun singet und seid froh« (Bielefeld, Verein f. Kirchliche Musik; Bremen, Orgelkonzert Domkirche, Frau V. v. d. Hellen). — O Herre Gott, dein göttlich Wort (Bethel, Oratorienverein).

Près Josquin de: Ave verum corpus, 2 u. 3st. (Chicago, Musical Art Society).

Purcell, H.: Arien: »Arise! ye subterranean winds« from Tempest music (London, Promenade Concert, Frl. H. Blain). — »Hail! Bright Cecilia« from »Ode on St. Cecilia's Day« (Cardiff, Musical festival). — Ah, Belinde I am prest with torment a. d. Oper »Dido and Aeneas« (Prag, Histor. Musikabend d. Konservatoriums). — Instrumentale Bruchstücke a. »Dido and Aeneas« für Klavier bearb. (Prag, Histor. Musikabend d. Konservatoriums).

Raison, André (1688): Kyrie (Brünn, Verein Deutsches Haus, Hr. Th. Czernik).

Rameau: Hippolyte et Aricie (Paris, Große Oper). — Le rappel des oiseaux (Gütersloh, Musikverein, Hr. G. Christiansen). — Fragmente a. Castor und Pollux (Berkeley, University Orchestra). — Zwei Stücke a. d. Ballett »Les Indes galantes« f. Klavier bearb. v. A. Hollaender (Berlin, Hamburger Frauenquartett, Hr. Br. Hinze-Reinhold). — Rigaudon a. Dardanus (Breslau, Orchesterverein). — Ballettsuite a. Acante u. Céphisse (Basel, Allgemeine Musikgesellschaft). — Ballett a. »Platée« (Wiesbaden, Städt. Kurorchester; Basel, Allgem. Musikgesellschaft). — La Rameau u. La Poule für Klavier (Darmstadt, Richard Wagner-Verein, Hr. O. Neitzel). — Rossignol amoureux a. Aricie u. Hippolyte (Mühlhausen, Ressource, Frl. Klara Erler; Dessau, Hofkapell-Konzert, dieselbe). — Gavotte pour les heures et les zéphirs p. le clavecin (Lüttich, Grand concert symphonique, Hr. L. Diemer).

Reichardt, J. F.: Lied »Das Lösegeld« (Gießen, Konzertverein, Hr. A. Kohmann). — Sagt, wo sind die Veilchen hin (Tilsit, Abonnements-Konzert, Frau S. Dessoir).

Reichardt, L.: Hoffnung f. Tenor u. Klavier (Gießen, Konzertverein, Hr. A. Kohmann).

Reutter, Georg d. Ä.: Capriccio für Orgel (Wien, Ortsgruppe der IMG., Hr. R. Dittrich).

Richter, Ferd. Tobias: Toccata und Capriccio für Clavichord (Wien, Ortsgruppe der IMG., Frl. Wera Schapira).

Digitized by Google

Rosa, Salvator: Canzonetta »Star vicino al bel idol« (Leipzig, Liederabend Frl. M. E. Orthen).

Rosenmüller, Johann: Welt ade! 4st. (Speyer, Protestantischer Kirchenchor).

Rosseter, Philipp (1601): If you forsake me, I must die (Und wenn sie nicht lieben will) für Gesang, Klavier und Violoncell, gesetzt von E. Bohn (Breslau, Bohn'scher Gesangverein, Frau G. Lange). — And would you see my Mistress face (Willst du der Liebsten Antlitz sehn) für Gesang, Klavier und Violoncell, gesetzt von E. Bohn (Breslau, Bohn'scher Gesangverein, Frau G. Lange).

Rousseau, J. J.: Ouvertüre zum Singspiel »Le Devin du village« (Bamberg, Musikverein; Jena, Stadtkapelle).

Rust, Friedr. Wilhelm: Um Friede, einst. Lied (Leipzig, Liederabend Philippine Landshoff).

Sacchini (1734—1786): Ballet de chimène für Streichinstrumente u. Cembalo (Berlin, Société de concerts d'instruments anciens).

Sartorius, Thomas: Wolauff ir lieben geste (Augsburg, Oratorienverein, Barth'sche Madrigal-Vereinigung; Berlin, Tonkünstlerverein, dieselbe; Eisenach, Gotha, dieselbe; Leipzig, Philharm. Konzert, dieselbe; Düsseldorf, Städt. Musikverein, dieselbe).

Scandello: Bonzorno madonna (Berlin, Tonkünstler-Verein, Barth'sche Madrigal-Vereiningung; Eisenach, dieselbe; Leipzig, Philharm. Konzert, dieselbe; Augsburg, Oratorienverein, dieselbe; Düsseldorf, Städt. Musikverein, dieselbe; Antwerpen, Brüsseler Vokalquartett). — Lasset die Kindlein zu mir kommen, 5 st. (Zwickau, Marienkirchenchor).

Scarlatti, Alessandro: O cessate di piagarmi (Dresden, Gesangverein d. Staatseisenbahn-Beamten, Frau M. Järnefelt; Leipzig, Liederabend Frl. B. Stahlberger-Stockert). — Se Florindo e fedèle (Berlin, Liederabend Klara Erler; Gießen, Konzertverein, Fr. M. Buisson). — Gebet (Haag, Deutsche Ev. Kirche, Hr. Schimmelpenninck van Nijenhuis). — Già il sole dal Gange, Canzonetta (Jena, Deutscher Frauenverein, Frl. K. Hörder). — Siciliana »Giamma la lontananza« (Leipzig, Konzert Magda Lumnitzer). — Toglietemi la vita ancor (Antwerpen, Société royale d'Harmonie, Hr. H. Albers). — Sinfonia a. d. Oper La Rosaura (Prag, Histor. Musikabend d. Konservatoriums).

Scarlatti, Domenico: Pastorale und Capriccio, bearb. v. C. Tausig (Regensburg, Musikverein, Frau S. Menter; Dortmund, Konservatoriums-Konzert, Hr. W. Eickemeyer). — Pastorale (Gütersloh, Musikverein, Hr. G. Christiansen). — Toccata für Harfe (Leipzig, Orchester-Kammer-Konzert, Frl. H. Zielinska).

Scheidt, Samuel: Orgelchoral (Frankfurt a. M., Peterskirche, histor. Orgelkonzert, Hr. J. Wolf). — Wir glauben all an einen Gott (Chemnitz, Orgelvortrag B. Pfannstiehl). — Choralvorspiel »Vater unser im Himmelreich« (Leipzig, Riedelverein, Hr. P. Gerhardt).

Schein, H.: In großer Traurigkeit für Gesang, Violine, Viola da gamba und Cembalo (Leipzig, Reichenbach i. V., Stettin, Deutsche Vereinigung für alte Musik). — O Corydon, laß dein Schalmei für Gesang, Violine, Viola da gamba und Cembalo (Leipzig, Reichenbach i. V., Deutsche Vereinigung für alte Musik). — Aus Waldliederlein: Mein Gott, der wahre Gottessohn für Sopran [m. Flöte, Fagott u. Flügel]. — Wohlauf, du Harfenklang — O schönstes Kindelein — Jetzt ist die rechte Freudenzeit (Leipzig, Riedelverein, Frau Buff-Hedinger). — Paduana für 4 Krumbhörner (Dresden, Vesper Kreuzkirche).

Schmeltzer, Joh. Heinrich: Arie favorite (Ballett-Suite) für Streichorchester und Clavichord (Wien, Ortsgruppe der IMG., Wiener Konzertvereins-Orchester).

Schröter, L.: Nun singet Lob und Preis (Leipzig, Abendmotette Johanniskirche). — Freudenklänge (ebenda).

Schulz, J. A. P.: Einstimmige Lieder: Preis des Höchsten — Abendlied — Lob des Höchsten (Leipzig, Liederabend Philippine Landshoff). — Lied »Liebeszauber« (Gießen, Konzertverein, Hr. A. Kohmann).

Digitized by Google

Schütz: Weihnachsoratorium [bearb. von H. Schütz] (Offenbach, Evangel. Kirchengesangverein). — Aus den geistlichen Konzerten: Ein Kind ist uns geboren. — Motette: Vater unser (4st.). — Psalmen (4st.): Freut euch des Herrn (Torgau, Gymnasial-Kirchenchor). — Singet dem Herrn ein neues Lied (Chicago, Musical Art Society); — Was hast du verwirket? (Dresden, Vesper Kreuzkirche). — Eile, Gott, mich zu erretten (Dresden, Vesper Kreuzkirche). — Ehre sei dir, Christe (Bethel, Oratorienverein, Quedlinburg, Philharm. Chor). — Motette »Ist Gott für uns« (Altona, Motette Petrikirche; ebenda, Motette Christianskirche). — Motette »So fahr ich hin«, 5st. (Leipzig, Abendmotette Johanniskirche). — Psalm »Aus der Tiefe rufe ich zu dir«, 8st. (Leipzig, Riedel-Verein). — Madrigale: Das Meer, 8st. (Hamburg, Caecilienverein). — Lebet wohl, geliebte Wälder, 5st. (Hamburg, Caecilienverein).

Spontini, Gasparo: Ouvertüre »Die Vestalin« (Dessau, Hofkapelle).

Staden, S. Gottlieb: Erste Handlung a. d. Singspiel »Seelewig« (Prag, Histor. Musikabend d. Konservatoriums).

Stamitz, Johann: Orchestertrio D dur Op. 3 II (Lüttich, Grands concerts symphoniques; Stuttgart, 1. Abonnementskonzert d. Kgl. Hofkapelle). — Orchestertrio B dur Op. I V (Leipzig, Orchester-Kammermusik-Konzert). — Trio C dur Op. 1 I (Dresden, Mozartverein; Lüttich, Grands concerts symphoniques). — Trio B dur Op. 1 V (Bamberg, Musik-Verein, Deutsche Vereinigung für alte Musik; Berlin, Braunschweig, Nordhausen, Wiesbaden, Zeitz, dieselbe; Essen, Städt. Orchester). — Sonate A dur für Viola d'amore und Viola da gamba (Stettin, Deutsche Vereinigung für alte Musik).

Stamitz, Karl: Violinkonzert (Mannheim, Musikalische Akademie, Hr. Hans Schuster).

Stobäus, Joh.: Festlied: Komm, heilger Geist, 5st. (Torgau, Gymnasial-Kirchenchor). — Nun laßt uns mit den Engelein auch unser Stimm erheben, 4st. (Leipzig, Riedelverein). — Lutherisches Jubel- und Danklied, 8st. (Dresden, Vesper Kreuzkirche). — Stehe auf, meine Freundin, 5st. (Leipzig, Riedelverein).

Strungk, Delphin: Orgelchoral »Laß mich dein sein« (Wohlmirstedt u. Hassenhausen, Organisten-Konferenz).

Sweelinck, J. P.: Hodie Christus natus est, 5st. (Leipzig, Motette Thomaskirche).

Tartini: Konzert f. Violine u. Klavier, D moll (Barmen, Barmer Streichquartett. Hr. F. Hegedüs u. Frau L. Henkel; Elberfeld, Künstlerabend, dieselben; London, Symphony Orchestra, Hr. F. Hegedüs). — Pastorale für Violine und Streichorchester (Leipzig, Orchester-Kammerkonzert).

Telemann, G. Ph.: Trio G moll für Violine, Viola da gamba und Cembalo (Bamberg, Berlin, Braunschweig, Reichenbach i. V., Zeitz, Deutsche Vereinigung für alte Musik; Leipzig, München, Stettin, Wiesbaden, Neustadt a. H., dieselbe). — Konzert für Flöte, Horn, u. Fagott (Leipzig, Riedelverein). — Ohnesorg »Geht schlafen« für Sopran (Bamberg, Berlin, Deutsche Vereinigung f. alte Musik, Fr. J. Bodenstein; Berlin, Braunschweig, dieselbe; München, Stettin, Wiesbaden, Neustadt a. H., Zeitz, dieselbe; Leipzig, Liederabend Philippine Landshoff).

Tenaglia, Ant. Franz: Aria E moll für Orgel u. Violoncell (Hoyer Kirchenkonzert, Frl. L. Eberhard).

Teschner, Melchior (1613): Wie soll ich dich empfangen, 4st. (Bitterfeld, Weihnachtsmusik d. Kirchenchors).

Tomaschek, Wenzel Johann: Lieder: An Lina — Haidenröslein — Nachgefühl — Edelknabe und Müllerin — Schäfers Klagelied — Selbstbetrug — Die Spröde — Die Bekehrte — An den Mond — Wer kauft Liebesgötter (Leipzig, Liederabend Philippine Landshoff).

Torelli, Giuseppe (1650—1703): Arie »To lo sai« (Brünn, Verein Deutsches Haus, Hr. Th. Czernik).

Triller, Valentin (1559): Preis sei Gott im höchsten Throne, 4st. (Glauchau Weihnachtsmotette des Kirchensängerchors).

Digitized by Google

Tunder, Franz: Solokantate: Ach Herr, laß dein lieb Engelein (Essen, Evangel. Kirchenchor; Offenbach, Evangel. Kirchengesangverein; Torgau, Gesangverein, Frl. Käte Heumann).

Turini, Gregorio (1560—1600): Hodie Christus natus est (Königsberg, Musikverein u. Frauenchor; Leipzig, Konzert der Schwestern Svärdström). — Credidi propter quod locutus sum (Montabaur, Lehrerseminar).

Valentini, Giuseppe: Sonate, E dur, für Violoncell u. Klavier (Berlin, Kgl. Hochschule der Musik, Hr. J. Bruce).

Vecchi, Orazio: Madrigal »Leis' singt der Schwan im Tode«, 5st. (Prag, Kammermusikabend des Konservatoriums).

Veracini, Antonio: Pastorale (Berlin, Liederabend Klara Erler). — Sonate D moll für Violine u. Pfte. (Leipzig, Konzert Theodore Spiering). — Sonate D moll für Violoncell u. Orgel (Mainz, Liedertafel u. Damengesangverein, Hr. P. Such u. F. W. Franke).

Veracini, Francesco Maria: Sonate, B dur, für Violine u. Klavier (Leipzig, Konzert A. Certani u. A. Calzin). — Sonate, A moll, für Violine u. Klavier (Leipzig, Konzert A. Certani u. A. Calzin).

Viadana, L. (1564—1627): 2 Falsobordoni (Metz, Mainzer Domchor). — Sancta Maria, Sologesang m. Orgel (Montabaur, Lehrerseminar).

Vitali: Ciaconna für Violine mit Klavier (Dresden, Tonkünstlerverein, Hrn. A. Rappoldi u. Klinger).

Vittoria, T. L. da: Hosianna dem Sohne Davids (Torgau, Gymnasial-Kirchenchor). — Jesu dulcis memoria (Leipzig, Motette Thomaskirche). — Missa pro defunctis (Amsterdam, A Cappella Koor). — Sologesang »O vos omnes« (Prag, Deutscher Singverein, Frl. V. Nigrini). — O quam gloriosum, 4st. (Metz, Mainzer Domchor). — Ecce Dominus veniet, 5st. (Metz, Mainzer Domchor). — Agnus Dei (Leipzig, Motette Thomaskirche; Prag, Deutscher Singverein).

Vivaldi, Antonio: Konzert F dur für 3 Violinen u. B. c. (Dortmund, Vortragsabend d. Konservatoriums; Paris, Fondation J.-S. Bach). — Konzert A moll f. 4 Violinen, Streichorchester u. B. c. (Paris, Fondation J.-S. Bach; Leipzig, Konservatorium).

Vulpius, M., Gelobt sei Gott im höchsten Thron (Torgau, Gymnasial-Kirchenchor). — Ein Lämmlein geht (Bethel, Oratorienverein).

Waelrant: Madrigal »An einem Bächlein« (Nürnberg, Männergesangverein »Hansa«).

Walter, Joh. Gottfried: Choral mit Variationen »Meinen Jesum laß ich nicht« für Orgel (Brünn, Verein Deutsches Haus, Hr. O. Burkert).

Ward, John: Brich, liebend Herz, noch nicht entzwei (Berlin, Barth'sche Madrigal-Vereinigung).

Wilbye, John: Madrigal »Love not me for comely grace« (Blackpool, Musical festival). — Flora gave me fairest flowers (Aus der Blumen schönem Schatze) 5st. (Breslau, Bohn'scher Gesangverein).

Zanchius, Nicolaus (um 1600): Congratulamini nunc omnes (Augsburg, Oratorienverein, Barth'sche Madrigalvereinigung).

Zelter, K. Friedrich: Einstimmige Lieder: Wer sich der Einsamkeit ergibt — Wanderers Nachtlied — Maylied (Leipzig, Liederabend Philippine Landshoff).

Zeuner, Martin: Choral: «Es spricht der Unweisen Mund wohl«, 5st. (Torgau, Gymnasial-Kirchenchor).

Zipoli, D. (geb. 1675): Toccata per l'elevazione — Fuge G moll — Pastorale für Orgel (Zwickau, Geistl. Musikaufführung, Hr. P. Gerhardt).

Zumsteeg, J. R.: Einstimmige Lieder: Die Erwartung — Nachtgesang — Der Baum der Liebe — Ständchen (Leipzig, Liederabend Philippine Landshoff).

Digitized by Google

Vorlesungen über Musik.

Hettstedt. Pastor Bauernfeind-Froße beim ersten Jahresfest des »Vereins zur Pflege der Kirchenmusik« in der Provinz Sachsen: Luther als Musiker. Ebenda Kantor Röthig-Leipzig: Die evangelische Kirchenmusik und die Volksschule. (Die Vorträge erscheinen nebst den übrigen Verhandlungen im Drucke.)

Leipzig. Prof. Dr. Arthur Seidl am »Kgl. Konservatorium für Musik«: Vom antiken Musikdrama der Griechen über das *dramma per musica* und Gluck's Opernreformen zum modernen musikalischen Drama Rich. Wagner's«; Friedrich Schiller's ästhetische Lebensarbeit und der »Geist der Musik« in seinen Werken. Dann seminaristische Übung, u. a. praktische Vorführung und Erläuterung eines Violinkonzerts von Vivaldi, zweier Sonaten und einiger Gesänge von Fr. W. Rust usw.; drei Führungen im städt. Kunstmuseum.

Notizen.

Einige Mozartberichtigungen gibt G. de St. Foix-Paris in Nr. 15 der »Neuen Musik-Zeitung«. Es handelt sich um die Nummern 18, 291 und 444 des Köchel'schen Verzeichnisses. Die Jugendsinfonie Nr. 18 ist von Chr. Fr. Abel und stammt aus dessen op. 7 (erschienen in Amsterdam) und wurde von Mozart vermutlich während seines Londoner Aufenthaltes abgeschrieben. Bei Nr. 291 handelt es sich um ein Bruchstück, ein Orchesterfugato, das zu dem Finale einer *D*dur-Sinfonie von Michael Haydn gehört, und ebenso ist die Sinfonie Nr. 444 ein Werk M. Haydn's Es ist dafür Sorge getragen, daß derart wichtige Ergebnisse (St. Foix stellt noch weitere in Aussicht) in Zukunft in unserem Organ mitgeteilt werden. St. Foix, der sich um die Mozartforschung sehr kümmert, ist Mitglied unserer Gesellschaft.

Amsterdam. Von der »*Vereeniging voor Noord-Nederlands musickgeschiedenis*« ist als Preisfrage ausgeschrieben eine Musikbibliographie betreffend den belgischen Aufstand (1830). Nähere Auskunft wird kostenlos erteilt von J. W. Enschedé, Heerengracht 68, Amsterdam.

Hettstedt. Der am 14. und 15. Juni tagende »Verein zur Pflege der Kirchenmusik in der Provinz Sachsen« (Geschäftsstelle Pastor Dr. Sannemann in Hettstedt) brachte die Anträge, daß aus dem Gesangbuchsfonds der Provinzialsynode Mittel zur tatkräftigen Förderung der Kirchenmusik in unserer Provinz bereitgestellt würden; berufliche Bearbeitung des kirchenmusikalischen Gebietes, seines literarischen und praktischen Lebens ins Werk zu setzen; Einrichtung von Instruktionskursen in Kirchenmusik für Geistliche; Einrichtung einer Kontrollkommission für Provinzialgesangbuch und Melodienbuch, Revision des Melodienbuches zum Gesangbuch für das deutsche Heer und des Festbüchleins des evangelischen Kirchengesangvereins für Deutschland; Bereitstellung von Mitteln, um besonders tüchtigen und begabten Kantoren und Organisten für bewiesenen Eifer und Erfolge Belohnungen zu gewähren (den Lohn hiefür trägt man eigentlich in sich. D. R.). Die besser dotierten kombinierten Kirchenbeamtenstellen sollen nur den musikalisch tüchtigen Lehrern vorbehalten bleiben; Antrag an Konsistorium und Regierung, dafür zu sorgen, daß Lehrer, welche zugleich ein musikalisches Kirchenamt verwalten, das an den Inhaber größere Anforderungen stellt, im Interesse des kirchenmusikalischen Gemeindelebens nicht zum Unterricht an einer Fortbildungsschule verpflichtet werden. Der dadurch bedingte Ausfall an Einnahmen ist von der Kirchengemeinde in angemessener Weise zu ersetzen; Bereitstellung von Mitteln zur Beschaffung von Notenmaterial, welches den Kirchenchören unbemittelter Gemeinden unentgeltlich überwiesen werden soll. Der Vorstand wurde von 11 auf 16 Mitglieder erweitert, von denen 7 aus dem Kreise der praktischen Kirchenmusiker (Kantoren und Organisten) gewählt wurden. Als Ort des nächsten Jahresfestes wurde Magdeburg bestimmt.

Lauchstedt. Am 20. Juni fand im hiesigen restaurierten Goethetheater die Aufführung der beiden neuentdeckten Komödien von Menander »Ἐπιτρέποντες« (»Der

Digitized by Google

Schiedsspruch« und »Σαμία« (»Die Samierin«) durch eine Anzahl hallischer Studenten statt. Die vortreffliche, den Konversationston der neueren Komödie auf glücklichste nachbildende deutsche Übersetzung stammt von Geheimrat Prof. Dr. Karl Robert-Halle, der die Aufführung mit größter Sorgfalt vorbereitet hatte und leitete. Da der Papyrus, der die Menander'schen Stücke enthält, einige Lücken aufweist, so mußten verschiedene Szenen pantomimisch dargestellt werden. Die dazu erforderlichen Musikstücke wurden von Priv.-Doz. Dr. Abert-Halle, der das Orchester vom Cembalo aus leitete, dem Charakter der betreffenden Pantomime entsprechend, aus Joh. Casp. Ferd. Fischer's »*Journal du printemps*« und J. A. Schmicerer's »*Zodiacus musicus*« herausgegeben von E. v. Werra im X. Denkmälerband) ausgewählt. Der große Beifall, den diese alte Suitenmusik bei dem aus geladenen Gästen bestehenden Publikum fand, war ein lebendiges Zeugnis für die unmittelbare Wirkung, welche diese alten Schätze deutscher Tonkunst auch auf ein modernes Laienpublikum auszuüben vermögen. Von einer Verwertung der antiken Originalmelodien wurde aus naheliegenden Gründen abgesehen, nur am Anfang des »Schiedsspruches«, wo ein hinter der Szene sich abspielendes Gastmahl geschildert wird, gelangte das Seikilos-Liedchen zum Vortrag.

London. — *Francesco Corbetta, the Guitarrist.* Cf. Sammelbände IX, 62, Oct. 1907 about him and his French pupil Robert de Visée. Corbetta (c. 1620—1681) was the champion-guitarrist of his time, an Italian who alternated between Mantua, Paris and London (where on household of Charles II). The "Pepys Club" (institution for keeping up memory of the diarist Samuel Pepys, 1632—1703, founded 1903, and see IV, 352, March 1903) performed a series of Corbetta's vocal works taken from collections Milan 1643 and Paris 1671 (with figured bass and guitar accompaniment) at recent dinner. Also a Funeral March for Corbetta by above-mentioned de Visée, arranged for 4 hands p. f. by T. L. Southgate after transcribing from the guitar- tablature (Paris 1682), and performed by him and Sir F. Bridge. The subject, key and time of this latter are identical with slow-movement main theme in the "Eroica". With Pepys and Evelyn (1620—1706) Corbetta was "Signor Francisco".

Horspool v. Cummings. Popular error incited by a catch-word dies remarkably hard. Edward Law (afterwards Baron Ellenborough, 1750—1818), when defending Warren Hastings as counsel in the great 7-year impeachment of the Indian Governor-Generalship of the latter, made the obiter dictum that "the greater the truth the greater the libel". In criminal (not civil) actions, where the law had for its objective to hinder breach of the peace, the saying had some sense; though it was never a legal maxim, and was only invented by Law. Since 1843 (6 and 7 Victoria c. 96), when alike in criminal and civil actions it was made permissible to a defendant to show that what he had stated was true, the saying has been downright nonsense. People implicitly believe it, now after 65 years, and as a bogey it is usefully deterrent. But how untrue it is, can be seen from fact that libel-suits are now portentously long, plaintiff arguing always that the statement complained of is false, defendant that it is true. If defendant can show absence of malice, and that he believed a thing true, he is tolerably safe. If he can add proof that the thing was actually true, more so. If he can further add proof that the statement was for public good, quite safe. Allowing, that is to say, for caprice of juries, to whom the law inconsiderately hands over the whole thing. The iniquity of libel-suits lies in no defect of the substantive law proper, but in the regulations about costs. If plaintiff is a man of straw (as he constantly is), he can sue anybody on a worthless case, and leave the successful defendant to pay all costs; for the Government here, unlike many foreign Governments, does nothing to help the latter. W. H. Cummings on a public occasion warned the profession, whom he was addressing, against quack-practitioners in "voice-production". One Joel Horspool fitted on the cap (in which he was held to be justified), and sued Cummings for slander (public speech) and libel (causing same to be reported in newspapers). Five days' trial in King's Bench, with the most eminent counsel, and containing matter highly interesting to musicians. Jury after 5 minutes deliberation, verdict for defendant. Costs against plaintiff, but plaintiff at once goes bankrupt. Defendant therefore has to pay the enormous sum of about £ 900 in costs.

Digitized by Google

John Murray v. "Times" newspaper. The publisher John Murray (fourth in succession) just lately issued "The letters of Queen Victoria", 3 vols. price 3 guineas. Though publisher, looking to nature of work, provided in estimate for "author's corrections" up to 50 % on printing charges (which double usual maximum), yet finally these came to no less than 200 % for same (which equivalent to printing three times over). Distinguished editors also had to be paid. Also £ 250 estimated for amanuenses ran up to £ 900. In short this court-publication was edited (no doubt necessarily regardless of all expense. Nett result, publisher made profit of 2s. 3d. on each 63-shilling copy sold. — The "Times" newspaper (cf. IV, 219, Jan. 1903, V, 34, Oct. 1903, V, 148, Dec. 1903) has already under American influence quarreled with book-trade as to its own ill-designed but enormously puffed "Encyclopaedia Britannica", and has lately under same influence started a most unfortunate "Times Book Club" (lending library) venture, which among other things has invaded the publisher-bookseller province, and, breaking through certain covenanted conventions thereof as to a fixed nett price and as to not making a book "second-hand" till 6 months after publication has as far as it could deliberately undersold the trade. John Murray, as protagonist on side of the trade against all this competition by a newspaper, incurred hostility of "Times", at least in its "Book-Club" department if not further. The "Times", ignorant of the above-named cost of production of the "Letters of Queen Victoria", very imprudently in a "Letter" in Correspondence column accused him of "extortion", and in an inuendo-phrase compared him to Judas Iscariot. Three-day's trial in King's Bench. Here both malice and falsity of statement were proved against defendant's publication. Verdict for plaintiff, damages £ 7500; costs follow verdict. These unprecedented damages by the jury given no doubt because it was elicited that the "Letter" (signed in pseudonym) was written by a member of the "Times" staff itself, in concert with the Manager (American) of the Times Book Club. The latter in evidence thought that the reference to "30 pieces of silver" was "a bright and humorous way" of putting things; but the jury thought decidedly otherwise. How such a "Letter" could pass the editor did not come out in evidence. The contrast between this case and the Cummings case is worth noting.

Contemporaries of Bach and Handel. With reference to the scheme of a Central Office for Music-revivals (see IX, 80, Nov. 1907) the following remarks made by Fr. Niecks of Edinburgh at a concert-lecture deserve attention.

"The phrase 'the age of Bach and Handel', which as a time-indicator is most useful, becomes very objectionable, because misleading, when it is employed with the implied meaning that these two musicians are representative of all that is good and noteworthy in the music of their time. Forgetful and neglectful of the past, the present not only declares Bach and Handel to have been the most powerful geniuses of their age, which even those who really know history will readily grant, but also that their contemporaries were of little account. Now, the public of the first half of the 18th century did not share these opinions. The music then most highly and most universally prized was Italian opera and Italian chamber music for strings; France preferred her home-made music; England, apart from church-music, imported from Italy in so far as she was not supplied by the resident Handel, a notable exception however being Arne; and Germany, luxuriantly productive, was strongly influenced by Italy and France. But what of Bach and Handel? How much did the world know of the former, and to what extent did it cultivate the music of the latter? Outside Germany J. S. Bach was entirely unknown, and even within Germany his sphere of action was very limited, and his reputation merely that of a marvellous organist who also composed fugues for his instrument. Telemann and men of less capacity too were better known and more widely appreciated than Bach, in short were more living forces. The fame of the travelled enterprising Handel surpassed that of the quiet stay-at-home Bach even in Germany, where he had not been resident, one may say, since his early manhood. Handel's rule however did not extend beyond Great Britain. After his early successes Italy took no further notice of him; France performed neither his operas nor his oratorios, and if anything else at all extremely little; and in Germany hardly anything but his overtures, harpsichord pieces, and concertos were heard during his life-time. If we wish to study history profitably, we must of course make ourselves acquainted with the achievements of the

Digitized by Google

past. This however is not all that is required. We must also make ourselves acquainted with its tastes and opinions. To insist on judging the past solely by our own standard shows a lamentable lack of the historical sense. Indeed, what justifies us in having less respect for the tastes and opinions of our predecessors? Certainly not the good sense of our neighbours.

If we are willing to take the trouble of opening our eyes and looking about, we shall soon see that in knowing Bach and Handel we are far from knowing all that is worth knowing in their age. How much originality, ability, wealth of achievement, and national and individual variety is not suggested by the names of Bach's and Handel's full and partial contemporaries — the Italians A. Scarlatti, Corelli, Buononcini, Durante, Leo, Feo, Vinci, Logroscino, Porpora, Pergolesi, Astorga, Caldara, Lotti, Marcello, D. Scarlatti, Vivaldi, Veracini, Geminiani, and Tartini; the Frenchmen Couperin, Campra, J. D. Philidor, Rameau, Leclair, and Senaille; and the Germans Kuhnau, Keiser, Telemann, Graupner, Mattheson, Hasse, etc.

But instead of losing ourselves in this comprehensive view, let us confine ourselves to one department. Who were the most outstanding composers for the keyboard stringed instruments (the harpsichord and the clavichord — the pianoforte being still a rarity and imperfect) of the first half of the 18th century? First has to be mentioned François Couperin, »Le Grand« (1668—1773), the supreme master of exquisite musical miniature painting, distinguished by grace, expressiveness, and humour. Next comes Domenico Scarlatti (1685—1757), unsurpassed in verve, fantastic imaginativeness, and inexhaustible invention. Both were originals and evolutionary forces of the first order, and therefore truly historical figures. Along with Couperin must be mentioned the somewhat later Rameau (1683—1764), who as a composer for the harpsichord is likewise a miniaturist, but with a broader touch and of a more vigorous character. Along with D. Scarlatti we may name Durante (1684—1755), who in his Studii and Divertimenti displays an attractive capricious liveliness and manifests a side of his individuality which one would not suspect from his vocal works. Zipoli (b. 1675 or later), although interesting, is a less pregnant personality, more in touch and sympathy with the Pasqini style and spirit than with the more modern tendencies. Telemann (1681—1767) and Graupner (1687—1760), especially the latter, enjoyed in Germany great popularity as composers for the harpsichord. The more one sees of their compositions the more one admires them as men of immense talent, workmen of the greatest ability, and creative artists of wonderful fertility. That they had also the stamp of genius we cannot say, that is to say if genius implies a high degree of originality and a very marked and interesting individuality. That good and enjoyable music is possible without these supreme qualities, Telemann's and Graupner's compositions prove unquestionably. But compared with a Couperin and a D. Scarlatti, they appear rather bourgeois, not to say philistine. Mattheson (1681—1764) deserves more notice than he gets, for his is a strong if not a strikingly original personality. One need not go further into the inquiry about German composers for the harpsichord; although something might be said about Graun, Wagenseil, and others. As to other French composers, Daquin (1694—1772), to mention one of the most popular, is unimportant, but superficially pretty in his music.

From the foregoing it may be concluded that notions of the first half of the 18th century are neither in agreement with those then prevailing, nor based on a solid foundation of the facts. In short, it is an illustration of the dangerousness of little knowledge, that old and ever new story."

Gluck's »Iphigenia in Tauris«. Produced Paris 18. May 1779. Last time in England 1866. Now revived in theatre of Guildhall School of Music, under W. H. Cummings, 25 and 26 June 1908. Admirably staged, and the noble evergreen music made deep impression. England should be interested, as Tauris is Crimea, where she fought Russia (1854—56). For plot, and thence origin of Italian »Golden Tree« legend (Aricia and Nemi), see VIII, 476, Sept. 1907.

Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienener Bücher und Schriften über Musik.

Batka, Rich., Dr. Richard Strauß. Charlottenburg, Virgil-Verlag.

Beck, J.-B., Die Melodien der Troubadours. Nach dem gesamten handschrift-

lichen Material zum erstenmal bearb. u. hrsgeg., nebst einer Untersuchung ü. die Entwicklung der Notenschrift (bis um 1250) und das rhythmisch-metrische Prinzip d. mittelalterlich-lyrischen Dichtungen, sowie mit Übertragung in moderne Noten der Melodien der Troubadours und Trouvères. Lex. VIII und 202 S. Straßburg, K. G. Trübner 1908. ℳ 30,—.

Biography, Dictionary of English National. Ed. by late Sir Leslie Stephen, and by Sidney Lee. London, Smith Elder, 1908. 22 monthly volumes, royal 8vo, in progress, at 15/. each, cloth; epitome-index 25/. cloth.

For a complete list of the main biographical dictionaries (a) universal, (b) national, of the world; as also for a history of the genesis of present undertaking, which for design and execution is the premier literary undertaking of England; see V, 87, Nov. 1903. Original issue (quarterly volumes Jan. 1885 to Sep. 1901) was in 63 substantive and 3 supplementary volumes, total 66; at 15/. a volume, sold separately. This new issue (monthly volumes March 1908 to Dec. 1909) is a reprint with minor correction, in same type and page-size; but much thinner paper, whence 3 vols. go into one, and the whole makes only 22 vols., occupying about a third of the shelf-space. Price per vol. the same, so that new issue is a third the cost of the old. The 3 supplementary volumes remain such, and are not thrown into the general alphabetical arrangement; to be regretted, however publishers do not announce this as new edition, only re-issue. No attempt has been made to bring the work up to date since 1901; but same remark applies, and work represents at any rate a complete biography of persons deceased down to beginning of XX century. —— The eximious "extra volume", containing Index in epitome-form, a fine biographical dictionary in itself, is not re-issued, but remains in print on the old footing, price 25/. —— The music-articles in the whole work are by W. H. Cummings, H. Davey, F. G. Edwards, J. Cuthbert Hadden, R. H. Legge, J. A. Fuller Maitland, Miss Middleton, and W. Barclay Squire.

Eisenmann, Ernst. Das Urheberrecht an Tonkunstwerken. Grundlagen zur Beurteilung der neuen Instrumente zu Musikvorführungen (Phonograph, Theatrophon, Pianola). Berlin und Leipzig, Dr. Walther Rothschild, 1907.

Der Verfasser gibt in dieser Schrift sozusagen eine Entwicklung des Autorrechtes und zeigt, wie das Gesetz dazu kommt, beim Schutz das Schrift-, Druck- oder Notenblatt mit dem Kunstwerke selbst zu identifizieren. Auch ein Urheberrecht des ausübenden Künstlers erkennt er an (»Ähnlich wie eine gewisse Bühneneinrichtung für die Aufführung eines Stückes, z. B. die berühmte Devrient'sche Bühneneinrichtung des Faust, nach dem heutigen Stand des Urheberrechts unbezweifelt gegen Nachahmung geschützt ist, und wie es für Ballette, deren Aufzeichnung auch nur für die Adepten dieser Spezialkunstbranche verständlich ist, vollkommen Rechtsschutz gibt, so ist auch die Art des Vortrags eines Tonkunstwerkes schutzberechtigt, schutzbedürftig und geschützt«) und kommt schließlich bei der Besprechung der mechanischen Musikinstrumente zu dem Ergebnis, »daß es sich bei den Phonographen, wenn auch deren Produkt mit Hilfe maschineller Einrichtungen erzeugt wird, nicht um eine mechanische Wiedergabe eines Tonvortrags, einer Musikaufführung oder Vorführung handelt, welche selbst zwar eine Wiedergabe des Tonstückes, aber eine durchaus künstlerische, nur mit künstlerischen Mitteln herstellbare, und mit dem doppelten Urheberrecht des Tonsetzers und des vortragenden Tonkünstlers behaftete ist. Der Berliner Rechtsgelehrte, Herr Geh. Justizrat Dr. Josef Kohler, hat diesem interessanten Werke eine Einführung vorausgeschickt, in der er zeigt, daß er zwar hier und da einen anderen Standpunkt einnimmt als der Verfasser, daß er jedoch »die anziehenden Ausführungen als eine Bereicherung der autorrechtlichen Literatur ansehe«. E.

Grossmann, Max. "New Cremona", the theory of harmoniously attuning the resonance boards of the violin. London, Breitkopf and Härtel, 1908. pp. 141. demy 8vo. 1/.

English translation of 3 essays: — (a) Causes of the decline of violin-making since about 1750. (b) Do age and playing improve a violin. (c) Attunement of the resonance-boards. — It is scarcely possible to doubt that author has here proved his points. (a) Violin-making did not become an almost lost art, on account of any lost secret about oil-varnishes, or the change to spirit-varnishes; varnish can only act as a preservative, like the natron and spices of the Egyptian embalmer, and can have no formative influence in making tone. Violin-making declined with the weakening of the family-apprenticeship system; masters ceased to impart to descendants their real secret, consisting of practical highly-

Digitized by Google

skilful *attunement* of parts. (b) That either age or frequent playing improve a violin is wholly a delusion. (c) The attunement is simply between back and belly, is elementary-harmonious between those two themselves (not varying inharmoniously, or according to the space enclosed, as Savart, 1791—1841, conceived,) is effected by varying the thicknesses in hollowing out, and is tested by rapping. Firmin of Munich, Molgadey of Königsberg, Otto of Düsseldorf, and the workers of Mittenwalde, have all practised harmonious attunement. Author, who for "copying" substitutes going to first principles, has been assisted in practical developments by Otto Seifert of Berlin, and a consequent manufacturing business is in the hands of the "New Cremona Society", 20 Taubenstraße, Berlin. He himself practises medicine in Friedrichsfelde, Berlin. Beyond the statement of general principles, he has not revealed the secrets of the Seifert-Grossmann manufacture, but he has received great support in the virtuoso-world.

Guttmann, Oskar, Gymnastik der Stimme, gestützt auf physiologische Gesetze. 7. vermehrte u. verbesserte Auflage. Kl. 8°, XII. u. 216 S. Leipzig, J. J. Weber, 1908. ℳ 3,50.

Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1907. Vierzehnter Jahrgang. Herausgegeben von Rudolf Schwartz. Lex.-8°, 154 S. Leipzig, C. F. Peters, 1908. ℳ 4.

Das neue Peters'sche Jahrbuch überragt an Fülle des Inhalts seine Vorgänger um Beträchtliches. Mit nicht weniger als sieben längeren Beiträgen, das bibliographische Verzeichnis des Herausgebers ungerechnet, tritt es diesmal vor den Leser, und kein Käufer wird ungehalten sein, mit dieser Vermehrung des Inhalts in Zukunft eine kleine Steigerung des Kaufpreises (4 ℳ statt 3 ℳ) verbunden zu sehen. Eine Kritik der Aufsätze erscheint auch diesmal überflüssig, da sie aus Federn stammen, die den Lesern der Zeitschrift zur Genüge bekannt sind. Max Friedlaender (Über die Herausgabe musikalischer Kunstwerke) stellt in lehrreicher und übersichtlicher Weise die Grundsätze der musikalischen Editionstechnik zusammen, wie sie sich dem durch Erfahrung geschulten Blicke des Fachmannes zeigen, während Max Seiffert (Händel's Verhältnis zu Tonwerken älterer deutscher Meister) eine Reihe schlagender Beispiele erbringt für die von ihm gegen Sedley Taylor verteidigte Tatsache, daß Händel's Entlehnungen weder Plagiate noch Auskunftsmittel zur Befruchtung eigener Phantasie sind, sondern geistvolle Zitate, die er hernahm, um an ihnen seine überlegene Meisterschaft zu erproben. Wie Seiffert andeutet, müssen eine ganze Anzahl der von Händel benutzten Originale damals in England bekannt gewesen sein, so daß seine Entlehnungspraxis, wäre sie eine Art musikalische Kleptomanie à la Bononcini gewesen, sicherlich schon damals ihre Richter gefunden hätte. Zur Geschichte des Taktschlagens steuert Rudolf Schwartz einen Beitrag bei, der, mit der Zeit um 1570 beginnend und auf z. T. unbenutzte Quellen zurückgehend, das Thema von einer neuen Seite beleuchtet und den Wunsch rege macht, es nun auch für eine weiter zurückliegende Zeit ähnlich behandelt zu sehen. Hermann Kretzschmar, der getreue Mitarbeiter der Jahrbücher, entrollt an der Hand seltenen, kostbaren Briefmaterials aus der Zeit der venezianischen Oper ein Bild namentlich des Geschäftswesens dieses bedeutsamen Abschnitts der Musikgeschichte und stellt dann (in einem zweiten Aufsatz) »Kurze Betrachtungen über den Zweck, die Entwicklung und die nächsten Zukunftsaufgaben der Musikhistorie« an, die eine kräftige Abwehr der verkehrten Ansichten einzelner Sonderlinge bedeuten und gewissermaßen den Grundriß eines Arbeitsprogramms aufstellen, nach dem die Ergebnisse musikgeschichtlicher Forschung künftig in steigendem Maße in Bestandteile der allgemeinen Bildung umzusetzen sind. Das letzte Ziel der Musikgeschichte, in dem sie zusammentrifft mit der Geschichte der übrigen Künste, ist ein ästhetisches, wie sie selbst im Grunde nichts anderes ist als eine »aus der Perspektive angesehene, musikalisch angewandte Ästhetik«. Indem sie die großen leitenden Ideen heraushebt, die Kunstwerke verschiedenster Perioden auf ihre zeitliche Bedingtheit prüft und daraus das ewig Schöne herauszulesen sich bemüht, liefert sie nicht nur kritische Maßstäbe für das Schaffen der Gegenwart und schult das musikalische Gefühl, sondern bereichert den Musikfreund auch um eine Fülle von Eindrücken und Erkenntnissen, die ebenso zur Bildung gehören wie die Kenntnis plastischer oder malerischer Meisterwerke alter Zeit. Mit eindringlichster Beredtsamkeit und weit ausschauendem Blicke hat Kretschmar diese Punkte entwickelt und die nächsten Zukunftsaufgaben der Musikhistorie schließlich dahin bestimmt, daß neben die gelehrte Forschung und neben die fortgesetzte Vermittelung alter Musik durch Neudrucke eine wohlorganisierte Pflege der alten Musik, eine zielbewußte Einführung der namentlich in den Denkmälern der Tonkunst«

Digitized by Google

geleisteten Arbeit in die Praxis treten möge. In die Hand der leitenden Persönlichkeiten unserer musikalischeu Institute und Bildungsanstalten (und nicht zuletzt auch der Presse) ist es gelegt, diesem Mahnruf Kretzschmar's zu folgen und dem vielfach unwürdigen Stande, den die Musikhistorie hier und da noch einnimmt, ein schnelles Ende zu bereiten Der mühevollen, aber ungemein dankenswerten Aufgabe, neun der in den letzten Jahren in Frankreich erschienenen Bücher und Schriften über mittelalterliche Musik zu besprechen, hat sich Johannes Wolf unterzogen und damit jedem einen Dienst geleistet, dem es versagt ist, durch eigene Lektüre den namentlich vom Ausland vorgelegten reichen Literaturschatz auf diesem Gebiete durchzuarbeiten. Wie üblich, wird auch diesmal der Leser mit einem vom Herausgeber zusammengestellten Verzeichnis der in allen Kulturländern im Jahre 1907 erschienenen Bücher und Schriften über Musik entlassen, eine Arbeit, für die Deutschland und das gesamte Ausland dem Verfasser immer wieder zu Dank verpflichtet ist. A. Schering.

Jahrbuch der Zeit und Kulturgeschichte 1907. Erster Jahrgang (Herder's Jahrbücher). Herausgegeben von Dr. Franz Schnürer. Gr. 8°, VIII u. 479 S. Freiburg i. B., Herder, 1908.

Wenn in solchen allgemeinen Jahresübersichten auch der Musik ihr Platz eingeräumt wird, so wird man gut tun, diesem Umstand gebührende Achtung zu schenken. Die Angelegenheit ist in diesem Falle noch besonders interessant, als hier die Musik mit dem kleinen Teilgebiete »Musikgeschichte« ihren Einzug hielt. Die Musik einzig durch die Musikgeschichte präsentiert, ich glaube, bei der immerhin vorhandenen antimusikwissenschaftlichen Strömung unserer Zeit wird man nicht verfehlen, auf diese Bevorzugung der Geschichte gegenüber der lebenden Kunst in »Merker«art aufmerksam zu machen. Die Musikwissenschaft wird zwar dem Verlag und dem Herausgeber dankbar sein, daß sie gerade an die »Musikgeschichte« dachten, besonders deshalb, weil auch ein Fachmann wie Theodor Kroyer das Kapitel übernahm, aber es ist wohl dennoch verkehrt, wenn der Historiker die Arbeiten seines Faches in einem »der Zeit und Kulturgeschichte« gewidmeten Jahrbuche als das Wichtigste ansieht, d. h. einzig und allein bespricht. Es geht uns ja selbst so: Wollen wir ein Bild des musikalischen Deutschlands von 100 Jahren, so greifen wir nicht nach den paar musikwissenschaftlichen Büchern und Aufsätzen, sondern machen uns ein Bild von der Produktion dieser Zeit. In einem derartigen allgemeinen Buche wird man deshalb nach den Ereignissen suchen, die einem bestimmten Jahr die Physiognomie prägen. Und hier ist z. B. die lustige Witwe wichtiger als das meiste andere. Die Musikwissenschaft wird man natürlich auch berücksichtigen müssen, aber sie bildet ein ganz besonderes Kapitel. In diesen Fragen sowie ihrer Behandlung scheinen uns Literarhistoriker, auch die Beurteiler der bildenden Kunst, heute noch bedeutend überlegen zu sein, vermutlich deshalb, weil ihnen diese Arbeiten schon lange etwas Geläufiges sind. Die Literatur ist in diesem Jahrbuch in 1. Lyrik und Epik, 2. dramatische Literatur und Theater. 3. Prosaschriften eingeteilt, abzüglich der Kapitel, die der Sprachwissenschaft mit verschiedenen Abschnitten gewidmet sind. 6 Seiten »Musik« stehen 74 Seiten Literatur (einzig die Jahresliteratur behandelnd) gegenüber. Hier werden nicht nur die wichtigsten Theaterstücke, sondern selbst kleinere Gedichtsammlungen besprochen. Daß im Jahre 1906/07 eine »Salome« eine bedeutendere kulturelle Stellung einnahm als etwa ein Theaterstück von Domanig, Kügler usw. ist selbstverständlich, weshalb das Zeitbild dieses Jahrbuches, soweit es die Musik betrifft, so unvollständig wie nur möglich ist. Kurz, ein Betrachter unserer Zeit, der die Musik als ein wichtiges Kulturgebiet ansieht, findet die Musik als solche in diesem Jahrbuch ausgeschaltet und statt dieser nur ein Kapitel, das ihn nur so halb und halb angeht.

Denn auch dieses, so selbständig es abgefaßt ist und originalen Wert besitzt, finde ich für den Zweck eines allgemeinen Jahrbuches viel zu einseitig gehalten. Es faßt den Begriff »Musikgeschichte« lediglich unter dem einer allgemeinen, zusammenhängenden Darstellung der gesamten Musikgeschichte. An Spiro's Büchlein wird gezeigt, wie populäre Musikgeschichte nicht getrieben werden soll, dann kommen die englische *Oxford History of Music*, das Unternehmen der Kretzschmar'schen »Handbücher« (mit Besprechung der Scheringschen Arbeit, der das Daffner'sche »Klavierkonzert« zur Seite gestellt wird), und den Schluß bildet Riemann's Musikgeschichte. Das ist alles. Ob ein der Sache ferner Stehender dadurch auch nur einen dämmernden Einblick in den Stand der Musikwissenschaft und ihre Ergebnisse im Jahre 1907 erhält? Sicherlich nicht. Von unserer Gesellschaft, die mehrtätige rein wissenschaftliche Kongresse veranstaltet, keine Silbe, die Denkmälerausgaben werden mit einem einzigen Worte berührt, daß wir wissenschaftliche Jahrbücher besitzen, da-

Digitized by Google

von verlautet nichts, die neuere Musikgeschichte scheint überhaupt vollständig ausgeschaltet. Über die ganze Bach- oder Wagnerliteratur usw. der letzten Jahre nichts, eine kleine Monographie über das frühere Klavierkonzert scheint wichtiger zu sein als sämtliche, auch wissenschaftliche Arbeiten über die Musik, die für unsere Zeit in Frage kommt. Und dies in einem für weite Kreise bestimmten und ganz allgemein gehaltenen Jahrbuch für 1907! Wenn man der Musikwissenschaft einseitigste Parteipolitik vorwerfen und sich dabei auf solche Aufsätze berufen würde, man hätte hier keinen leichten Stand. Hoffentlich legt niemand diese freie Aussprache falsch aus, aber es ist sicher notwendig, daß, wenn wir uns als einen Stand fühlen, wir anderen uns vielfach nicht sonderlich freundlich gesinnten Ständen keine Blößen geben. Das ist die Logik des praktischen Lebens.

Ein paar Worte über das Jahrbuch, das sich dem »Jahrbuch der Naturwissenschaften« des gleichen Verlags zur Seite stellt, im allgemeinen. Es ist ein spezifisch katholisches Unternehmen, beurteilt die Politik von seiten des Zentrums, berücksichtigt auch einzig die katholische Theologie, macht, davon abgesehen, einen sehr guten Eindruck. Sollte für die Musik nicht mehr Raum gegönnt werden können, als wie es in diesem Jahrgang der Fall ist, so darf vielleicht bemerkt werden, daß z. B. das Kapitel Theologie, das selbst Erbauungsschriften nicht ganz unberücksichtigt läßt, von seinem Umfang einbüßen dürfte. Ein erster Jahrgang eines derart komplizierten Unternehmens kann nie als maßgebend gelten; diese Besprechung möchte dazu beitragen, daß der nächste Jahrgang gerade das Gebiet der Musik wenigstens annähernd in der Art behandeln würde, wie es bei der Literatur der Fall ist. Etwas auffallend erscheint bei diesem spezifisch katholischen Unternehmen das Fehlen eines kirchenmusikalischen Kapitels. Die katholische Kirchenmusik sowie ihre Wissenschaft nimmt gerade in Deutschland eine derartig wichtige Stellung ein, sie verfügt auch über eine Anzahl bedeutender Gelehrten, daß man eine Behandlung dieses Gebietes in diesem Jahrbuch nicht missen möchte; es liegt in seinem eigensten Interesse. Von an dieser Stelle noch näher interessierenden Kapiteln kommt das über »Volkskunde« von E. K. Blüml in Betracht.

A. H.

Kienzl, Wilh., Im Konzert. Von Tonwerken und nachschaff. Tonkünstlern empfangene Eindrücke. Berlin, Allg. Ver. f. deutsche Literatur. 1908. ℳ 5,—.

Kistler, Cyrill. Der dreifache u. mehrfache Kontrapunkt. Die einfache und mehrfache Fuge. Der Kanon. System Rheinberger-Kistler. Gr. 8°, 64 S. Heilbronn a. N. C. F. Schmidt. 1908 (1904).

Vgl. was in Zeitschr. VI, S. 133 über das System Rheinberger-Kistler gesagt ist.

— Chorgesangschule für Frauen-, Knaben- u. Männerstimmen. 2. Auflage. Heilbronn a. N., C. F. Schmidt, (1908).

Kleinert, Paul, Musik, Religion, Gottesdienst. Leipzig, J. C. Hinrichs' Verlag. ℳ 2,—.

Library of Congress. Dramatic music. Catalog of full scores. Compiled by O. G. Th. Sonneck. Gr. 8°, 170 S. Washington, Government printing office, 1908.

Auf das überaus vernünftige Prinzip dieser Bibliothek, sich eine Sammlung der wertvollsten früheren Opern durch Abschriften anzulegen, sei bei Anzeige dieses Katalogs der so zielbewußt geleiteten musikalischen Abteilung der Library of Congress des besonderen aufmerksam gemacht. Durch dieses Prinzip wird diese Bibliothek allmählich in den Stand gesetzt, selbst ein Gebiet wie die Oper, deren Werke in den Bibliotheken von ganz Europa zerstreut sind, fortlaufend zu belegen. Wird dieses Prinzip, wie es den Anschein hat, konsequent weitergeführt, so reist man zu Opernstudien in etwa dreißig Jahren vielleicht zweckmäßiger nach Washington als daß man die verschiedensten Bibliotheken Europas besucht!! Dieser Katalog zeigt die Durchführung des Prinzips noch in den Anfängen. Beträchtlich ist bereits die Anzahl neuer Opern.

Lutz, Hugo, Theoretisch-praktische Gesangslehre u. Chor-Normalgesangsschule f. jugendliche Stimmen. Mit 15 Illustr. u. einer Gesangslauttafel. Op. 54. gr. 8°, XII u. 406 S. Regensburg, A. Coppenrath's Verl. 1908. ℳ 4,50.

Lutze, G. Aus Sondershausens Vergangenheit. Ein Beitrag zur Kultur- und Sittengeschichte früherer Jahrhunderte. Zweiter Band. 5. Lieferung. Die Musik am Hofe zu Sondershausen im 17. und 18. Jahrhunderte. Sondershausen, F. Aug. Eupel. 80 Pf.

Unter den kleineren deutschen Residenzen, in denen die Musik von altersher dank dem Kunstsinn der Fürsten eine ernste und liebevolle Pflege gefunden hat, nimmt bekanntlich Sondershausen einen Ehrenplatz ein. Nachdem Lutze in seiner 1901 veröffentlichten Schrift »Die Fürstliche Hof-

Digitized by Google

kapelle in Sondershausen von 1801—1901« einen geschichtlichen Überblick über die Musikverhältnisse im verflossenen Jahrhunderte gegeben hat, geht der Verf. in der vorliegenden Darstellung auf die ersten Betätigungen des Interesses für Musik am Fürstenhofe im 16. Jahrhunderte zurück. Wenn ein solches schon durch angestellte »Lautenisten«, von auswärts gemietete »Zitheristen« und die gelegentliche Aufnahme wandernder »Fiedler« bezeugt wird, so ergeben sich weiterhin die Anfänge einer organisierten Hofmusik in der regelmäßigen obligatorischen Mitwirkung der bei den Kirchenmusiken tätigen Instrumentisten bei Hoffestlichkeiten. Zu den angestellten Berufsmusikern wurden dann auch nebenamtlich bei Hofe beschäftigte Musiker, sowie der Stadtkantor, der Stadt- und der Hoforganist und der Stadtpfeifer (-musikus) mit seinen Gesellen herangezogen. Zu hoher Blüte wurde die Hofmusik im 17. und 18. Jahrhunderte durch vier Dirigenten gebracht: Johann Friedrich Holtzner (1659), Jeremias Koch (1682), Elias Christoph Stock (1692) und Johann Balthasar Freislich (1720). Durch einen glücklichen Zufall ist der zur Bibliothek der Hofkapelle aus den Jahren 1720—40 gehörige Musikalienbestand wieder ans Tageslicht gekommen. Musikdirektor Heinrich Frankenberger (Hoforganist 1862—85) fand in einem unbenutzten Behälter unter der Orgel der Schloßkapelle einen reichen Notenschatz, der als Hauptbestandteil Kompositionen von Stölzl enthält: 250 Kirchenmusiken, eine umfangreiche Passionsmusik und ein *Te deum*; von weltlichen Musikstücken sechs Geburtstagskantaten (von 1732 ab geschrieben), eine Serenade, eine Tafelmusik, eine Kantate zur Brunnenkur (des Fürstenpaares), eine Kantate für eine Sopranstimme und ein Musikstück für eine Baßstimme. Von Kapellmeister Freislich (seiner Zeit der siegreiche Konkurrent Stölzl's, welcher dann in Gotha als Kapellmeister angestellt wurde) sind außer 67 Kirchen- auch 5 weltliche Kantaten (zum Geburtstage des Fürsten), eine Brunnenkantate und eine Operina »Die verliebte Nonne» vorhanden. Eine nicht geringe Anzahl der alten Noten stammt von Georg Philipp Telemann, dem Fürstl. Bernburgischen Kapellmeister Joh. Christ. Contius, (geb. 1714), Reinhard Keiser, dem Herzogl. Holsteinischen Kapellmeister Retzell und dem Fürstl. Rudolstädtischen Kapellmeister Christoph Förster (1693—1745). Dieser Notenschatz unterliegt gegenwärtig einer kritischen Bearbeitung durch den Bibliothekar des musikhistorischen Seminars der Universität Berlin, Max Schneider. Eine von dieser Seite ergangene vorläufige Mitteilung besagt, daß die Sammlung Stölzl eine große Anzahl der besten Stücke des einst berühmten Komponisten enthalte, daß sie aber nicht allein über des Musikers Schaffen, sondern überhaupt für die Geschichte der Kirchenkantate wertvolle Aufschlüsse ergebe und die Königliche musikwissenschaftliche Kommission zur Herausgabe der »Denkmäler deutscher Tonkunst« den Neudruck eines Teiles der Sondershäuser Stölzlkantaten und derjenigen Freislich's, die Genehmigung dazu an höchster Stelle vorausgesetzt, beschlossen habe. Auch einige alte, originelle Blasinstrumente aus dem 17. Jahrhunderte sowie ein Klavizimbel mit doppelter Klaviatur, gebaut von Johann Heinrich Harraß († 1714) in Großbreitenbach, besitzt gegenwärtig die Bibliothek der Hofkapelle. Den mehr oder weniger eingehenden Mitteilungen über die Personen der Dirigenten schließt der Verfasser auch solche über die Stadt- und Hoforganisten (bekannte Namen unter diesen sind Nikol. Gerber sowie sein Sohn, der Lexikograph Ernst Ludwig Gerber), mehrere besonders tüchtige Kapellmitglieder und einige Verehrer und Förderer der Musik an. Die Abfassung seiner Schrift, bei der es dem Verfasser überall auf aktenmäßige Feststellung ankam, war ein recht mühseliges Stück Arbeit, da die Sondershäuser Archive äußerst wenig Material enthalten und deshalb vielfach nach anderen Quellen gesucht werden mußte. Lutze hat damit einen verdienstlichen und ein anschauliches Bild bietenden Beitrag zur Musikgeschichte Sonderhausens nicht nur, sondern auch zur allgemeinen deutschen Musikgeschichte geliefert.

F. Stade.

Musikbuch aus Österreich. Ein Jahrbuch der Musikpflege in Österreich und den bedeutendsten Musikstädten d. Auslandes. Redig. von Dr. Hugo Botstiber. V. Jahrgang, 1908. Gr. 8°, 364 S. Wien u. Leipzig, C. Fromme, 1908. ℳ 3,75.

Zum fünften Male tritt dieses vortreffliche Jahrbuch, welches bereits jedem der Tonkunst Näherstehenden — nicht bloß innerhalb der schwarz-gelben Pfähle — ein wertvoller Auskunftsbehelf in musikalischen Dingen geworden ist, vor die Öffentlichkeit. Sein Inhalt hat neuerlich in allen Abschnitten, insbesondere hinsichtlich der musikalischen Statistik, eine wesentliche Bereicherung erfahren und bietet immer mehr die Möglichkeit, über die Musikpflege und die musikalischen Anstalten und Vereinigungen in Österreich, in Ungarn, aber auch in wichtigen Städten des Auslandes einen Überblick zu gewinnen. Unter den letzteren freilich sollten doch Städte

Digitized by Google

wie Bonn, Heidelberg, Wiesbaden u. a. neben Orten wie Frankenthal i. B., Pirmasens und Waldsassen nicht fehlen. Nicht ohne Interesse wäre es, wenn außer den vollständig abgedrukten Programmen der österreichischen Sinfonie-, Chor-, Kammermusik- und Solistenkonzerte auch eine Statistik sämtlicher Opernaufführungen an den österreichischen Theatern aufgenommen würde. So könnte das Bild der musikalischen Verhältnisse Österreichs eine wichtige Vervollständigung erfahren.

Die musikwissenschaftlichen Aufsätze, welche das Musikbuch einleiten, tragen dem in den früheren Jahrgängen beobachteten Grundsatze, nur Originalbeiträge von allgemeinem musikalischen Interesse zu bringen, diesmal nicht ganz Rechnung. Es sind folgende: L. Scheibler, Franz Schubert's einstimmige Lieder nach österreichischen Dichtern — eine sehr eingehende und sicherliche verdienstliche Untersuchung, jedoch durch die minder gelungene Form der Darstellung kaum ihren Zweck erfüllend; R. Heuberger, Karl Filtsch — einige Mitteilungen über diesen im jugendlichen Alter von 15 Jahren verstorbenen Chopin- und Lisztschüler bietend; ferner R. v. Perger, Brahms' letzte Tage — der Abdruck eines vor Jahresfrist in »Die Zeit« veröffentlichten Feuilletons.

E. Luntz.

Naumann, E., Illustrierte Musikgeschichte. Zweite Auflage. Vollständig umgearbeitet und bis auf die Gegenwart fortgeführt. Herausgegeben von Dr. Eugen Schmitz (und Dr. Leopold Schmidt, Bearbeiter der Kapitel über alte und mittelalterliche Musik). Union, Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart, Berlin, Leipzig.

Die Naumann'sche Musikgeschichte hat seit dem Jahre ihres Erscheinens, 1885, immer ihr Publikum gehabt. Das Buch hatte immerhin seine Verdienste. Zwar ist es eine rein kompilatorische Arbeit. Ergebnisse neuer, eigener Forschungen sind darin nur sehr wenig enthalten. Doch entsprechend dem Stande der Wissenschaft vor 25 Jahren ist eine zusammenhängende Darstellung der gesamten Musikgeschichte gegeben, die — einzelnes ausgenommen — nach damaligen Begriffen im Wesentlichen »richtig« war, zudem klar, faßlich, mit Wärme geschrieben ist. Gegenwärtig freilich ist Naumann's Werk vollständig veraltet. Dem Herausgeber der neuen Auflage erwuchs als wichtigste Aufgabe, das Buch auf den gegenwärtigen Stand des Wissens zu bringen. Diese Aufgabe hat er im Großen und Ganzen sachlich einwandfrei gelöst, so daß der neue Naumann in der Tat zuverlässig ist. Mit Glück ist die Aufgabe gelöst, wissenschaftlich korrekt und dabei doch allgemein verständlich zu schreiben. Von eigener Forschung jenseits der kompilatorischen Arbeit freilich entdecke ich kaum etwas von Belang. Das Buch ist übrigens so stark verändert, daß nur der geringere Teil von Naumann stammt. Nicht zu verkennen ist, daß die erste Ausgabe an Geschlossenheit, Rundheit der neuen Bearbeitung überlegen ist. Es wäre leicht, dies für einen Mangel der Bearbeitung zu halten, indes der Fall liegt so, daß wir noch nicht in der Lage sind, weite Überblicke, abgeschlossene Resultate zu geben, schlüssige Folgerungen überall zu ziehen. Der Herausgeber tat also recht daran, auf viele der allgemeinen Betrachtungen Naumann's zu verzichten, so bestechend diese auch manchmal auf den fachmännisch wenig orientierten Leser wirken mögen. Man darf eben nicht klare Urteile fällen, apodiktische Gewißheiten aussprechen, wo das Material noch lückenhaft vorliegt, wenn man nicht Gefahr laufen will, von den Tatsachen oft Lügen gestraft zu werden. In dieser Hinsicht war Naumann zu leichtfertig. Übrigens hat die Bearbeitung Teile, in denen beim Bestreben, besser zu fundieren, gar zu radikal verfahren worden ist. Wenn z. B. Naumann für die Darstellung der Musik bei den Griechen, Römern, Orientalen 158 Seiten braucht, die neue Auflage jedoch diesen Abschnitt auf 26 Seiten erledigt, so ist dies ein starkes Mißverhältnis. Mag auch der größte Teil von Naumann's Darstellung nicht korrekt sein, so erscheint mir dennoch ein einfaches Streichen aller problematischen Stellen als eine zu primitive Lösung der Aufgabe. Ich gebe zu, daß gerade für diesen Teil Spezialkenntnisse nötig sind, die der Musikhistoriker für gewöhnlich nicht hat.

H. Leichtentritt.

Neitzel, Otto, Der Führer durch d. Oper d. Theaters der Gegenwart, Text, Musik u. Szene erläuternd. I. Band Deutsche Opern. 3. Abt. Richard Wagner's Opern. 4. Aufl. 8°, V u. 332 S. Stuttgart, J. G. Cotta Nachf. 1908.

Riemann, Hugo, Grundriß der Musikwissenschaft. 34. »Wissenschaft u. Bildung«. Kl. 8°, IV u. 156 S. Leipzig, Quelle u. Meyer 1908. ℳ 1,—.

Sahr, Jul., Das deutsche Volkslied. Sammlung Göschen. Kl. 8°, 110 S. Leipzig, G. J. Göschen 1908. ℳ —,80.

Santley, Sir Charles. The art of singing and vocal declamation. London, Macmillan, 1908. pp. 143 crown 8vo. 3/6.

Unpretentious small-talk on the sub-

Digitized by Google

ject; yet, with its evidently intentional absence of "science", a counterblast against what often leads to quackery. Author (b. 1834, see IX, 221, March 1908) is one of the most finished artists who ever stepped the English boards, but in his opinion (p. 24) "the less pupils know about the construction of the vocal organs the better". Singing remains the highest function of music, and author's pronouncements throughout this book confirm the view that the elements of success therein are comprised in a good natural voice, traditional vocal practice, musical ability, health, and a stout character; cf. VIII, 499, Sept. 1907. Author attacks: — prevalent "study of unvocal, so-called dramatic, music before the rudiments of singing have been thoroughly mastered" (xiii); supposition that voiceproduction is something teachable apart from singing (10, 13, 24, 25); present almost universal neglect of vocal exercises (19); supposition that Italian is easy to pronounce (41); "Bohemian", or unsystematic life to go along with singing (43); show-recitals of débutants (86); paying for appearances (91); badly-designed and unhealthy "green-rooms" (97, 102); pungent lily-flowers in confined concert-rooms (139). Author wholly denies (xi) that vocal ornament ("contrapunctus a mente" of church, "graces" of folk-song, "fioritura" of the singing-master) has been mere show-off; rather intensification of declamation. Till Beethoven unwritten vocal ornament was universal; of Eastern vocal art it always has been and still is the quite essential basis. Author says (13), "a teacher of singing must be, or have been, a good singer"; this is in accordance with traditional experience. He shows (49) that sustentation and continuity are the bed-rock of trained singing, as opposed to the invariable gasping methods of amateurs; cf. IX, 199. Feb. 1908. The ethical sermon (104—115) expanding Polonius's farewell to Laertes (Hamlet, i, 3) is almost worth the 3/6. The chapters on the stage are specially readable. As that to "stand perfectly still and perfectly at ease" is the most difficult of all acquired stage-arts, for which off-the-stage matural grace is no substitute. Or that "one has to learn to walk again, the stage being an inclined plane". He upholds the supreme authority of the theatre musical-director (Kapellmeister).

Scriptorum de musica medii aevi novam seriem a Gerbertina alteram collegit nunque primum ed. E. de Coussemaker. 4 tomi. Parisiis 1864. 1867. Editio iterata ad editicenis primae exemplum. Lex. 8°, XXIII u. 514 S., XL u. 526 S. und XIV, XVI u. 498 S. **Graz**, C. Moser 1908. Geb. in Halbfranz 75,—.

Seidl, Arthur. Vom musikalisch Erhabenen, ein Beitrag zur Ästhetik der Tonkunst. 2. durchgearbeitete und vermehrte Auflage. Leipzig, C. F. Kahnt 1907. 275 S., ℳ 3—.

Stephani, Hermann. Das Erhabene, in Sonderheit in der Tonkunst, und das Problem der Form im musikalisch Schönen und Erhabenen. **Leipzig.** C. F. W. Siegel (R. Linnemann), 1907; 78 S.

Dem Buch von Seidl gegenüber, das zum erstenmal 1887 erschien, hat man zunächst die Frage zu stellen: Was bringt die zweite Auflage Neues? Sie bringt die Einarbeitung der einschlägigen Literatur der letzten 20 Jahre, aus welcher namentlich Max Dessoir's »Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft« Verwertung gefunden hat. Aber leider begnügt sich der Verfasser nicht mit dieser Einarbeitung, sondern schickt seinem Werk eine lange Einleitung, »Zur ästhetischen Literatur seit 1887«, voraus. Hier wird nicht etwa eine Geschichte oder eine brauchbare Kritik der neuesten musikästhetischen Bestrebungen gegeben, sondern wir werden teils mit nicht enden wollenden Aufzählungen von Büchertiteln, teils mit Schlagworten abgespeist.

Dabei fehlt es nicht an höchst überflüssiger und unerfreulicher persönlicher Polemik, so z. B. gegen Hugo Riemann.

Was nun das Buch selbst betrifft, so dürfte eine Besprechung desselben, da es meines Wissens in dieser Zeitschrift niemals erwähnt wurde, wohl am Platze sein. Das erste Kapitel will zeigen, daß Hanslik's Lehre vom musikalisch Schönen der Korrektur durch die Lehre vom musikalisch Erhabenen bedürfe. Ich vermisse aber durchaus eine wirkliche Erfassung der Anschauungen Hanslik's und demgemäß auch eine wirkliche Widerlegung derselben. Das Geplänkel gegen diese Anschauungen ist von erstaunlicher Oberflächlichkeit, ebenso die Musterung der Anhänger und der Gegner Hanslik's.

Das Kapitel gipfelt in der Behauptung, den Werken Beethoven's und der nach beethoven'schen Zeit sei nicht mit der Lehre vom musikalisch Schönen, sondern nur mit derjenigen vom musikalisch Erhabenen gerecht zu werden.

Mit dem folgenden Abschnitt beginnt derjenige Teil des Buches, welcher uns zwingt, es trotz aller seiner Flecken ernst zu nehmen. Nach einem historischen Überblick über die Theorien des Erhabenen, welcher nach meiner Meinung zu lang ge-

Digitized by Google

raten ist, ohne doch vollständig und systematisch zu sein, gelangt Seidl bei seinen eigenen Untersuchungen über das Erhabene im allgemeinen zu folgender Definition:

»Erhabenheit ist die durch eine objektiv überwältigende Größe oder Kraft angeregte Unendlichkeit« (Seite 77).

In diesem Satz wird also mit Recht betont, daß wir nur da von Erhabenheit reden, wo wir niedergedrückt, überwältigt und doch zugleich auch erhoben werden. Diese Erhebung bezeichnet Seidl als die Anregung einer Unendlichkeit. Sehr richtig macht Stephani geltend, daß uns Seidl auf die sehr natürliche Frage, welcher Art denn die Unendlichkeit sei, die das Erhabene in uns anregt, die Antwort schuldig bleibt, und daß wir zufolge seiner ganzen Auffassungsweise nur die Wahl zwischen zwei Antworten haben: Entweder fühlt sich der Mensch dem ihn bedrohenden Objekt unendlich überlegen, weil er weiß, daß es ihm als einem Vernunftwesen nichts anhaben, daß er ihm vermöge seiner geistigen Natur inneren Widerstand entgegensetzen kann. (Das war die Anschauung Kant's, zu welcher Seidl stark hinneigt), oder das erhabene Objekt erzeugt in uns irgendwelche Ideen der Unendlichkeit, etwa wie nach Seidl die Kuppel der Peterskirche im Beschauer die Idee des unendlichen Himmelsgewölbes anregen soll. Beide Antworten aber, so meint Stephani mit Recht weiter, würden das Wesen der Sache nicht treffen; denn im Kunstwerk oder, besser gesagt, in der ästhetischen Anschauung ist uns das, was wir erleben sollen, in der sinnlichen Erscheinung unmittelbar gegeben, tritt uns aus ihr als ihr Gehalt unmittelbar entgegen. Die Kuppel der Peterskirche aber sagt uns weder etwas von dem Beschauer als einem Vernunftwesen, noch etwas vom Himmelsgewölbe.

Daß Seidl die Einheit der sinnlichen Erscheinung und des in ihr niedergelegten Lebens nicht erfaßte, ist für seine ganze Anschauung verhängnisvoll geworden. So erblickt er im Schönen einen Kompromiß, welcher die Welt als gut und harmonisch erscheinen läßt, im Erhabenen aber die Aufdeckung dieses falschen Kompromisses, gleichsam die künstlerische Beweisführung dafür, daß Sinnliches und Geistiges nicht harmonisch ineinander aufgehen, daß also die Welt schon in ihren Prinzipien disharmonisch ist.

Das alles kann einfach darum nicht zutreffen, weil das Kunstwerk nicht über sich selbst hinausführt, weil es uns nur von dem in ihm niedergelegten Leben, nicht aber von der Welt und ihrer Beschaffenheit erzählt.

Etwas ganz anderes ist es, wenn Seidl den Unterschied zwischen dem Erhabenen und dem Schönen als zwischen rein künstlerischen Kategorien festzustellen sucht. Dies tut er, indem er in der oben angeführten Definition hinter »Größe oder Kraft« einfügt, »welche in der Kunst dem Gefühle des aufnehmenden Subjektes sich als Zweckunmaß und Formwidrigkeit aufdrängen«. Er geht dabei von der im Grunde zweifellos richtigen Kant'schen Anschauung aus, daß im schönen Objekt jeder Teil den anderen bedinge und ergänze, daß jeder Teil im Verhältnis zum Ganzen zweckmäßig sei, und daß eben hieraus die harmonische Wirkung auf unsere Seele resultiere. Erhabenheit nun soll da vorhanden sein, wo für unser Gefühl diese Übereinstimmung aufgehoben ist, wo also im Verhältnis der Teile zueinander und zum ganzen »Zweckunmaß« oder, worunter Seidl im Grunde offenbar das gleiche versteht, »Formwidrigkeit« herrscht. Es ist klar, daß hiermit die Ursache des überwältigenden Eindruckes, des Unlustgefühls aufgezeigt sein soll, und in der Tat werden beim Erhabenen aus den das Kunstwerk konstituierenden Momenten stets einzelne mit besonderer Macht in den Vordergrund treten und dadurch den überwältigenden Eindruck bewirken. Aber wo bleibt die positive Seite des Erhabenen, die lustvolle Erhebung? Seidl würde antworten, diese liege in der in uns angeregten Idee eines Unendlichen. Doch sahen wir bereits, daß solche Ideen im Kunstwerk tatsächlich nicht gegeben sind. Vielmehr müssen wir die Erhebung so gut wie die Überwältigung im Anschauen des erhabenen Kunstwerkes unmittelbar erleben. Dieses muß also diejenigen Bedingungen erfüllen, ohne welche ein ästhetisch Wertvolles überhaupt nicht zustande kommt, und die erste dieser Bedingungen ist, daß die Teile zueinander und zum Ganzen nicht im Mißverhältnis stehen. Von »Zweckunmaß und Formwidrigkeit« kann also doch nicht die Rede sein; nur sind die Verhältnisse andere als in Werken anderer Kategorien des ästhetisch Wertvollen.

Freilich betont Seidl, er meine nicht Zweck- und Formlosigkeit, sondern in den Begriffen »Zweckunmaß und Formwidrigkeit« liege bereits, daß doch eine gewisse Zweckmäßigkeit und eine gewisse Form vorhanden seien; soweit müsse sich das Erhabene, sobald es in die Kunst eingehe, deren Gesetzen fügen. Aber den Kern der Sache trifft er damit nicht; denn einerseits vergißt er, daß auch das Naturerhabene ästhetisch wertvoll sein muß (sonst wäre es überhaupt kein Erhabenes, sondern etwa ein Furchtbares), also die gleichen

Digitized by Google

Bedingungen zu erfüllen hat wie das Kunsterhabene, und andererseits macht er sich über die angebliche Anpassung des Erhabenen an die Gesetze der Kunst völlig unklare Vorstellungen: Da die sinnliche Erscheinung des Kunstwerkes symbolische Bedeutung besitze, so müsse auch im Erhabenen ihre Form bis zu einem gewissen Grade beibehalten werden. Was Seidl unter Symbolik versteht, vermag ich nicht zu erkennen.

Ferner betont Seidl mehrmals, der rein psychologische Affekt des Erhabenen müsse im Kunsterhabenen bis zu einem gewissen Grade aufgehoben sein. Aber auch dieser Gedanke bleibt völlig unklar und unausgeführt.

Das 3. Kapitel unseres Buches spricht endlich vom musikalisch Erhabenen, aber nur von den Theorien der Vorgänger Seidl's oder vielmehr von Ansätzen zu Theorien.

Im folgenden Abschnitt wird die Tonkunst auf die Möglichkeit erhabener Wirkungen hin untersucht. Zu diesem Zweck schickt Seidl seine Anschauungen über das Wesen der Musik voraus. Nach seiner Meinung bringt die Musik keine Gedanken, wohl aber Ideen zum Ausdruck. Auf diese Unterscheidung tut er sich viel zugute; doch fehlt es durchaus an einer scharfen Bestimmung darüber, was unter Idee zu verstehen sei.

Obgleich es für die Musik Naturvorbilder geben soll, kann sie nach Seidl's Meinung doch kein Naturerhabenes darstellen. Gewiß kann sie es nicht, weil sie überhaupt nichts Äußeres darstellen kann. Aber die Begründung Seidl's lautet merkwürdigerweise, sie könne es nicht, weil ihr zur Erreichung dieses Zieles nur der Weg der Assoziationen offen stehe, und dieser ungangbar, d. h. ohne Wirkung sei. In Wahrheit verhält es sich gerade umgekehrt. Wirkte die Musik tatsächlich durch Erfahrungsassoziationen, an welche Seidl einzig denkt, verbänden wir z. B. mit bestimmten Tonlagen ganz bestimmte Raumvorstellungen, dann könnte sie bis zu einem gewissen Grade Äußeres darstellen, etwa wie jedes Signal dem Soldaten seine Bedeutung genau zu erkennen gibt. Aber gerade weil die Musik unmittelbar auf unsere Seele wirkt, ohne Umweg durch die Dinge der Außenwelt, kann sie diese auf keine Weise darstellen.

Wenn auch die Tonkunst kein Naturerhabenes darstellen kann, so vermag sie doch, meint Seidl mit Recht, aus sich heraus einzelne erhabene Wirkungen auszuüben. Es gibt also, wie er sagt, »ein Erhabenes in der Musik«. Er unterscheidet drei verschiedene Arten der Tonkunst: Die erste, nämlich die polyphone Musik, wendet sich an unsere Vorstellungen, an den Intellekt, die zweite, die vorzugsweise harmonische Musik, z. B. Modulationen in Akkorden, an unser Gemütsleben, an den Willen, die dritte Art endlich an Intellekt und Willen zugleich. Sie nennt Seidl dramatische Musik; denn hier kommen Konflikte zum Austrag, und hier hauptsächlich offenbart die Musik ihre Fähigkeit, Ideen zum Ausdruck zu bringen.

Diese Einteilung ist entschieden verfehlt; denn es gibt keine Musik, welche sich an unseren Intellekt wendet, und überhaupt hat alle Musik eben als solche die gleiche Art der Wirksamkeit.

Aber innerhalb dieser gibt es, wie jeder Stil, jede Gattung, ja selbst jedes einzelne Werk beweist, unendlich viele Unterschiede, in welche freilich die Wissenschaft, d. h. also die psychologisch betriebene Ästhetik, kaum erst hineingeleuchtet hat.

Seidl unterscheidet mit Kant das mathematisch und das dynamisch Erhabene, d. h. das Erhabene der Größe oder Ausgedehntheit und das Erhabene der Kraft, und erblickt in der Tonkunst das hauptsächliche Gebiet für ersteres in seiner ersten Art der Musik, das für letzteres in den beiden anderen Arten. Psychologisch betrachtet, d. h. hinsichtlich der Wirksamkeit des erhabenen Objektes auf uns, liegt zu der Kant'schen Unterscheidung kein Grund vor; denn sowohl Größe als auch Kraft sind Intensitäten, welche bei genügender Stärke den für das Erhabene erforderlichen überwältigenden Eindruck auf uns ausüben können. Seidl's Anwendung der beiden Arten des Erhabenen auf die Musik kann natürlich zu nichts führen, da ja die zugrunde liegende Einteilung der Tonkunst falsch ist.

Nun wird im einzelnen untersucht, wie die verschiedenen Elemente der Musik, Ton, Harmonie, Rhythmus, Tempo, Periodisierung, erhabene Wirkungen hervorzubringen vermögen. Bei Besprechung des harmonisch Erhabenen betont Seidl selbst die Dürftigkeit seiner Angaben. Doch hätte er dieses Urteil auf den ganzen Abschnitt beziehen können.

Am wichtigsten erscheint Seidl für das Erhabene in der Musik die Art ihres zeitlichen Verlaufes. Mit Recht weist er darauf hin, daß sowohl ein sehr langsames als auch ein sehr schnelles Tempo erhaben wirken kann. Ferner soll das Zurücktreten der regelmäßigen und scharf ausgeprägten Rhythmik und der deutlich erkennbaren Periodisierung der Erzeugung erhabener Wirkungen günstig sein. Hiermit hat Seidl zweifellos einen wichtigen Punkt herausgegriffen; aber hier sowenig, wie

Digitized by Google

sonst, ist er in das Wesen des musikalisch Erhabenen wirklich eingedrungen. Es ist Tatsache, daß gerade ein scharf ausgeprägter Rhythmus unter Umständen mit fast zerschmetternder Wucht auf uns wirken kann. Man denke an den 2. Abschnitt im Deutschen Requiem von Brahms. Was sich Seidl unter Unregelmäßigkeit und Asymmetrie vorstellt, ist schwer zu sagen. Er meint, der fünf- und der siebenteilige Takt müßten infolge ihrer Unregelmäßigkeit zur Erzeugung erhabener Wirkungen besonders geeignet sein. Das mag zutreffen. Aber der dreiteilige Takt ist doch unregelmäßiger als der zweiteilige, und doch wird niemand behaupten, daß er das Erhabene leichter zuläßt als dieser, während man im Gegenteil sehr wohl weiß, daß seine Anwendung die Gefahr, in Trivialität zu verfallen, besonders nahelegt. Hinsichtlich der Asymmetrie, welche z. B. in den letzten Werken Beethoven's herrschen soll, ist so viel richtig, daß hier die Perioden häufig von ungewöhnlicher Ausdehnung sind und daß die Übergänge von einer Periode zur anderen häufig verschleiert werden, ebenso, daß hierdurch unser Auffassungsvermögen nach einer gewissen Richtung hin bis nahe an die Grenze seiner Leistungsfähigkeit in Anspruch genommen wird, und daß demnach eine Bedingung zur Erzeugung erhabener Wirkungen erfüllt ist. Aber Seidl untersucht nicht einmal, ob nicht vielleicht trotz alledem Symmetrie oder, wie wir besser sagen würden, Parallelismus vorhanden ist, was ja sehr wohl möglich wäre; oder was es sonst ist, das uns veranlaßt, die Perioden schließlich doch zu Einheiten zusammenzufassen, und einen ganzen Satz als Einheit zu empfinden und zu genießen. Ja, er sagt uns nicht einmal, daß dies unbedingt erforderlich ist, wenn wir nicht statt eines Kunstwerkes zusammenhanglose Tonreihen vor uns haben sollen.

Nach Seidl's Meinung haben wir nun noch immer nicht den wesentlichsten Teil einer Anschauungen kennen gelernt. Dieser soll erst im letzten Kapitel niedergelegt sein, in welchem nicht mehr, wie bisher, »Ästhetik von außen«, sondern Ästhetik von innen« getrieben, d h. in welchem der Künstler selbst befragt werde. Diese von Fr. von Hausegger entlehnte Unterscheidung ist durchaus unhaltbar; denn sobald der Künstler wirklich zum Ästhetiker wird, muß er die gleichen Methoden anwenden wie andere Ästhetiker, und ob er das Richtige getroffen hat, muß bei ihm so gut wie bei anderen von Fall zu Fall entschieden werden.

Seidl lernt aus Wagner's »Beethoven«, daß man der Musik bisher Gewalt angetan habe, indem man den der bildenden Kunst entnommenen Maßstab des Schönen an sie anlegte, statt sie mit dem Maßstab des Erhabenen zu messen; die bildende Kunst als solche sei schön (Das Wort schön hänge mit schauen und Schein zusammen), die Tonkunst als solche aber erhaben. Demnach spricht Seidl jetzt nicht mehr vom »Erhabenen in der Musik«, sondern vom »Erhabenen der Musik«. Die Lehre Wagner's wird schon durch die einfache Erwägung widerlegt, daß auch die bildende Kunst erhabener Wirkungen fähig ist. Man braucht nur auf Michelangelo zu verweisen. Was Wagner vorschwebte, war der gewaltige Unterschied zwischen der Musik und den anderen Künsten. Aber er hat ihn nicht richtig erfaßt und falsch gedeutet. Er schließt sich in der Deutung bekanntlich eng an Schopenhauer an, welcherdie Sonderstellung der Musik daraus ableitet, daß sie nicht in Raum und Zeit, sondern nur in der Zeit verlaufe, also gleichsam den einen der beiden Schleier, die uns von der Anschauung des Dinges an sich, des Wesens der Welt, trennen, abgeworfen habe; die übrigen Künste seien Abbilder der Ideen; die Musik aber sei das Abbild des Weltprinzipes selbst, des Willens zum Leben; daher ihre Sonderstellung, daher nach Seidl, welcher diesen ganzen Gedankengang übernimmt, ihre Erhabenheit.

Es kann nicht scharf genug betont werden, daß diese ganze Lehre nicht der Wissenschaft angehört, sondern Glaubenssache ist. Wer an das metaphysische System Schopenhauer's glaubt, das, wie alle Metaphysik, Glauben verlangt, der kann auch an die der Musik darin angewiesene Stellung glauben. Wer aber auf dem Boden der Wissenschaft steht, der wird höchstens eine Untersuchung darüber verlangen, ob die Wirkung einer bloß zeitlichen Kunst von derjenigen einer zugleich räumlichen und zeitlichen oder einer bloß räumlichen oder auch einer solchen Kunst, welche wenigstens, wie die Poesie, das Räumliche in ihr Bereich einbezieht, fundamental verschieden ist, und worin diese Verschiedenheit besteht. Bei Seidl findet sich kein Ansatz zu einer solchen Untersuchung, obgleich er auf den fundamentalen Unterschied großen Wert legt; denn er behauptet sogar, ein musikalisches Gebilde, in welchem die zeitliche Gliederung deutlich hervortrete, welches also irgendwie regelmäßig gestaltet sei, stehe in Analogie zu räumlichen Gebilden, könne in uns graphische Vorstellungen erwecken und gehöre daher dem Gebiete des Schönen, nicht dem des Erhabenen an. Natürlich fehlt auch hier die Feststellung darüber,

Digitized by Google

wie denn räumliche Gebilde auf uns wirken.

Da also für Seidl nur der Ton, nicht aber die zeitliche Gliederung ein wesentliches Moment der Musik ist, gelangt er zu dem für den wissenschaftlich denkenden wie für den künstlerisch empfindenden Menschen gleich ungeheuerlichen Satze, das wahre Wesen der Musik, ihre Erhabenheit, offenbare sich erst in den letzten Werken Beethoven's und in der nachbeethoven'schen Zeit. (Freilich hat Seidl selbst an früheren Stellen auch den Werken Palestrina's und Bach's Erhabenheit zuerkannt); seitdem erst sei die Musik, wie es ihrer innersten Natur entspreche, ataktisch, aplastisch, asymmetrisch.

* * *

(Schluß folgt in nächster Nummer.)

Sonneck, O. G. Early Concert-Life in America (1731—1800). 8°. 338 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1907. ℳ 12,—.

Schon öfters ist der Versuch gemacht worden, das öffentliche Konzertleben früherer Zeiten in den Zeitungsanzeigen zu verfolgen. Auf dem Kontinent mit gewissen Schwierigkeiten verbunden, über die sich Hanslick bei seinem Versuche, das Wiener Konzertleben darzustellen, beklagt, ist eine solche Arbeit auf englischem Boden dank der weiter vorgeschrittenen Entwicklung des englischen Zeitungswesens ergiebiger, wie auch dieser Umstand schon zu dem Gelingen des Pohl'schen Werkes über Mozart und Haydn in London viel beigetragen hat und dem Verfasser des vorliegenden Werkes sehr zustatten kommt.

In umfassender und äußerst gewissenhafter Weise stellt Sonneck eine Konzertchronik für die englischen Kolonien in Amerika und die aus ihnen entstehenden neue Republik bis zum Jahre 1800 auf, eine Arbeit, die ein nicht nur lokales Interesse besitzt; denn sie gibt uns eine Anschauung, wie sich das Musikleben unter ganz neuen Verhältnissen und unter den schwierigsten Umständen entwickeln kann. Um vier Hauptpflegestätten, Charleston, Philadelphia, New York und Boston gruppiert Sonneck seine Aufzeichnungen und weist dabei nach, daß Boston durchaus nicht einen so großen Vorsprung in der Pflege des öffentlichen Konzertlebens hatte, wie man anzunehmen geneigt ist.

Selbstverständlich steht das Musikleben der Kolonien fast durchweg unter englischem Einfluß. Die Programme weisen eine große Ähnlichkeit mit den englischen Programmen auf, wie man sie bei Pohl nachschlagen kann. Die europäischen Lieblinge Haydn und Pleyel fehlen auf fast keinem Programm. Neben ihnen werden Händel (hauptsächlich in Neu-England, und nicht so viel wie in England), Carl Stamitz, Wanhall und der Londoner Bach aufgeführt, selten Gluck oder Mozart. Eine sehr beliebte Nummer war die Ouvertüre zu *Henri IV.* von Jean Martini. Von spezifisch englischen Komponisten (Arne, Atwood, Shield) wurde wenig gespielt. Von den in Amerika lebenden Musikern, die auf den Programmen vertreten sind, war wohl Alexander Reinagle der bedeutendste.

In dem letzten Dezennium des Jahrhunderts wird durch französische Flüchtlinge aus San Domingo und aus Frankreich die französische Musik stärker gepflegt, und Gretry und seine Zeitgenossen erscheinen häufiger auf den Programmen. Dieser direkte französische Einfluß ist aber später wieder fast ganz verschwunden. Nur in New Orleans hat sich bis auf den heutigen Tag eine jährliche französische Opernsaison erhalten.

Die in den Zeitungen angezeigten Konzerte sind meistens Benefizkonzerte für einzelne oder mehrere Solisten, seltener Abonnementskonzerte. Sie unterscheiden sich von den europäischen öffentlichen Konzerten dadurch, daß die Liebhaber sich in viel höherem Maße daran beteiligten als in Europa. Eine große Anzahl von Berufsmusikern war natürlich nicht vorhanden, und Gesellschaften solcher Musiker, wie sie in London und Wien existierten, kannte man damals in Amerika nicht. Wohl aber gab es schon in den früheren Jahren andere musikalische Gesellschaften in Amerika, und Sonneck bringt einige sehr interessante Daten über diese. Es scheint auch, daß besonders in den ersten Jahren der auf das Konzert folgende Ball für die Billettabnehmer von größerer Bedeutung war als das Konzert selbst. Später verschwindet diese Sitte.

Man muß dem Verfasser dankbar dafür sein, daß er ein so ganz neues Licht über die Anfänge der europäischen Musik in der neuen Welt geworfen hat. Selbst wenn er nur die herrschende Ansicht, die sogar von früheren sogenannten amerikanischen Musikhistorikern unterschrieben worden ist, umgestoßen hätte, die Ansicht nämlich, daß der einzige musikalische Genuß der englischen Kolonisten in dem näselnden Vortrag metrischer Psalmen bestand, wäre das Werk mit Freude zu begrüßen. Ein versprochener Versuch über die Anfänge des Opernwesens in Amerika vom selben Verfasser wird hoffentlich ebenso viel Neues bringen.

Otto Kinkeldey.

Thuren, Hjalmar. Folkesangen paa Færöerne (Der Volksgesang auf den Färöern.

Digitized by Google

Dänischer Text mit einem deutschen Auszuge. 8°, 337 S. Mit Notenbeilagen. Kopenhagen, A. F. Höst.

Auf Kosten des Carlsbergfonds gedruckt und herausgegeben, liegt dieses Werk von dem Volksgesang auf den »Färöern« (im nordatlantischen Ozean) in einer schönen Ausstattung als ein Glied der Publikationen der internationalen Gesellschaft »*Folklore-Fellows*« vor, und ohne Zweifel wird es mit besonderer Aufmerksamkeit empfangen werden. Und das sowohl wegen des interessanten Stoffes an und für sich, als auch wegen der von der größten Liebe und Kenntnis zur Sache zeugenden Behandlung durch den jungen dänischen Musikologen Hjalmar Thuren, eine Behandlung, die in die kleinsten Details hineindringt. Er hat hier ein Standard-Werk über alles, den färöischen Volksgesang und Volkstanz betreffend, geliefert, ein Werk, das ihm zur Ehre gereicht und das infolge der hervorragenden kulturhistorischen Bedeutung des Stoffes für einen weit größeren Kreis als der des nächstliegenden Nordens von Interesse sein wird. Sehr praktisch ist daher dem dänischen Texte am Schlusse ein kurzer Auszug in der deutschen Sprache hinzugefügt.

Wie bekannt, sind die alten herkömlichen Volksweisen und Volkstänze mit der größten Treue von dem färöischen Volke aufbewahrt, und liefern uns ein lebendes historisches Material, das überdies sehr alt ist und uns ganz in die Tage des Mittelalters zurückführt. Soweit bekannt, ist hier die einzige Stelle auf der Erde, wo die eigentümlichen Tanz- und Gesangsformen des Mittelalters sich bis auf unsere Tage erhalten haben.

Für die Volksweise an und für sich hat der Tanz überall eine große Rolle gespielt; in dem Tanze liegt der Ursprung der Volksweise, auch ihres musikalischen Inhalts. Man hat früher nicht hinreichend den Blick dafür gehabt, und es ist das Verdienst des Verfassers, die Aufmerksamkeit darauf hingelenkt zu haben. Auf den Färöern, wo man noch auf dem ersten mittelalterlichen Standpunkt verblieben ist, sieht man die Verbindung zwischen Tanz und Gesang sehr deutlich. Der Tanz ist noch ganz von mittelalterlicher Art, der Kettentanz — altfranzösisch »*Le Carole*« — schon von der Antike gekannt und im Mittelalter bei allen primitiven Völkerschaften wieder vorkommend: die Tanzenden halten einander bei den Händen und schreiten singend im Kreis mit einfachen Tanzschritten. Namentlich zur Winterszeit wird dieser Tanz mit Leidenschaft auf diesen entlegenen Inseln getrieben. Mit seiner ganzen Seele, sagt der Verfasser, gibt sich der Färöer dem Tanze hin, schildert durch Gesten und Miene die Stimmung, in die das Lied ihn versetzt, und folgt gespannt dem Inhalt des Gedichts, selbst wenn er es früher schon oft gehört hat. Ein nationaler Tanztag wird jährlich in Thorshavn (Hauptstadt der Färöern) am 29. Juli, dem Tag des heiligen Olaf, gefeiert, und jeder, der nur kann, kommt zur Hauptstadt der Inseln, wo die sonst so stillen Straßen von dem Trampeln der Tanzschritte widerhallen.

Instrumente sind nicht bekannt — der Gesang, die Töne der Volksweise, führen immer an zum Tanze; ein ganz mittelalterliches Verhältnis, das sich unberührt erhalten hat und das die Volksweise lebend auf den Zungen des Volkes erhält. Auch die weitere Ausführung ist ganz mittelalterlich: ein Vorsänger wird gewählt — eine große Ehre für den Erkorenen — er leitet das Ganze, den Gesang und die Bewegung der Tänzer, ermuntert die Teilnehmer mittels Mimik und Gesten, während diese erst mit dem Kehrreim einfallen, der breit angelegt und musikalisch von besonderer Bedeutung ist.

Der Verfasser hat vor einigen Jahren mit Staatsstipendium eine große Studienreise nach den Färöern gemacht, wo er so glücklich war, eine sehr große Ernte in Melodien zu machen, nämlich nicht weniger als 88 Stück, welche alle mit ihren mannigfaltigen Varianten in Notenbeilagen wiedergegeben sind. Ein reiches Material liegt hier vor. Doch darf man nicht erwarten, daß diese Melodien unter sich einen großen Unterschied aufweisen; ein gewisser allgemeiner Typus beherrscht sie; sie haben darum alle eine gewisse Ähnlichkeit miteinander. Der musikalische Schwerpunkt liegt entschieden in dem Kehrreim, während der übrige Teil der Melodie, vom Vorsänger vorgetragen, loser, beinahe rezitativisch geformt ist. Wie alle andern primitiven Melodien überspannt die färöische nur einen geringen Intervallumfang, und sie geht stufenweise, nicht sprungweise. Die Melodie bewegt sich vorzugsweise über die vier Töne *d f g a* — eigentümlich ist der Terzsprung *d—f*, dabei auch die Neigung, die Halbtöne zu umgehen. Die Verbindung mit der uralten »*pentatone*« Skala, welche immer die Halbtöne ausläßt (Skala *c d f g a c*), liegt nahe. Diese Tonleiter findet sich bekanntlich bei allen primitiven Völkern, sowie auch bei den Kelten. Die interessante musikalisch-folkloristische Frage wird vom Verfasser behandelt, indem er auf die nahe Verbindung zwischen der uralten Bevölkerung auf den Färöern und der keltischen Bevölkerung in den britischen Ländern aufmerksam macht.

Digitized by Google

Überhaupt sind die Bemerkungen des Verfassers über die melodische oder — wie er sagt »tonale« — Beschaffenheit der färöischen Volksweise von besonderem Interesse. Man bemerke jedoch, daß der Verfasser die Bezeichnungen »Tonalität« und »tonal« in seiner eigenen Art benutzt, welche von dem einmal Festgestellten abweicht. »Tonalität« ist beim ihm soviel wie Melodieneinhalt.

Das Resultat seiner Untersuchungen stellt der Verfasser dahin fest, daß die Melodie zuvörderst von dem Tanze bestimmt ist und daß der Takteinhalt auf den Text basiert ist, jedoch mit einer so großen Freiheit, daß charakteristische und rhythmische Motive und abwechselndes musikalisches Strophengebäude nicht ausgeschlossen sind.

Das interessante Werk schließt mit einer Untersuchung über die sogenannten »*Ljomur*«, Legendenweisen, und über die internationalen Melodienformeln, sowie über jüngere dänische und norwegische Gesänge auf den Föröern und färörische Kirchenlieder. Angul Hammerich.

Steinhäuser, Wilh., Aus dem Leben von Karl Steinhäuser, weiland Hauptlehrer, Organist u. königl. Musikdirektor in Mühlhausen i. Thür. Beitrag zu einem Zeitbilde des musikalischen Lebens von Thüringen, insbes. v. Mühlhausen i. Th. 1823—1903. Gr. 8°, V u. 215 S mit 10 Taf. u. 3 S. in Fksm. Mühlhausen i. Th., Hey 1908. ℳ 3,—.

Wagner, Rich., an Mathilde Wesendonk. Tagebuchblätter und Briefe 1853—1871. 31.—33. durchges. Auflage. Berlin, A. Duncker 1908. ℳ 5,—.

Wolzogen, Hans v., Aus Richard Wagner's Geisteswelt. Neue Wagneriana u. Verwandtes. 8°, 322 S. Berlin, Schuster & Loeffler 1908. ℳ 4,—, geb. ℳ 5,—.

Wotton, T. S. Dictionary of foreign musical terms, and Handbook of orchestral instruments. London, Breitkopf and Härtel, 1907. pp. 226, large demy 8vo. 3.

Author began with a "handbook" describing orchestral instruments, but a scheme of translating into English foreign terms (German, French, Italian) found in scores, grew on him. The book has these two things in one. The last named plan is not carried out according to usual lexicographical principles; for instance "allmählich" having been translated as "gradually", there was no occasion to follow this with 17 lines showing 17 different applications of what is only a separable adverb. The ideal plan for musical terminology would be the international one on the Tolhausen Technological Dictionary model (Tauchnitz); wherein, that is to say, the terms would be tersely correlated, and then distributed 4 times over to the alphabetical arrangement taking each language in succession as first- or index-language. The whole of that would pack away, for music, into a small volume, and it is the only plan for bringing one nation really into touch with another. However this is perhaps for the present a counsel of perfection. If not too curious about method, the English reader will find a great deal of useful information in present volume, and it is remarkably cheap.

Besprechung von Musikalien.

Dulichius, Philippus. Prima Pars: Centuriae, Octonum et Septenum vocum, Stetini 1607. Herausgegeben von Rud. Schwartz. Denkmäler deutscher Tonkunst. Bd. XXXI. Leipzig, Breitkopf & Härtel. ℳ 20,—.

Sinfonien der Pfalzbayerischen Schule (Mannheimer Symphoniker) II, 1. Herausgegeben v. Hugo Riemann. Denkmäler der Tonkunst in Bayern. VII. Jahrg., II. Bd. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1906. ℳ 20,—.

Staden, Joh., Ausgewählte Werke. 2. Tl. Herausgeg. von Eugen Schmitz. Denkmäler d. Tonkunst i. Bayern. VIII. Jahrg., I. Bd. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1907. ℳ 20,—.

Tallis, Thomas. Missa sine titulo ad 4 voces inaequales. Edidit Ricardus R. Terry. London, Breitkopf and Härtel, 1908. 1/6.

In score. This the first Mass by Tallis to be printed. Born about 1515, he was a singer in the Chapel Royal from about 1540, and subsequently joint organist there (with Byrd) till his death in 1585. Though by faith a Roman Catholic, he conformed to the successive changes in ritual at the Chapel during the reigns of Henry VIII., Edward VI., Mary and Elizabeth. The bulk of his works were written to Latin words for the Roman Catholic service. Many were translated into English for the Protestant service. Of his "Masses" (settings of the Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei) several may yet be found

Digitized by Google

among British Museum, Buckingham Palace, Peterhouse, etc., MS. collections. Westminster R. C. Cathedral has a Mass in use, "Salve intemerata," taken from Peterhouse Library but still in manuscript. Present Mass (as name implies, written to free subjects, and not on any particular canto fermo), was scored by R. R. Terry in 1898 from unbarred parts (SATB) found in British Museum, Additional MSS. 17802-5 (an invaluable collection). In Tallis's time the Kyrie was sung to plain chant, but a polyphonic setting, adapted from a Tallis MS., has now been added, to meet the present rules of the Church.

Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis. 7 weltliche und 5 geistliche Lieder für den Konzertgebrauch bearbeitet von Anton Averkamp. 2 Hefte. Amsterdam, Johannes Müller, Leipzig, Breitkopf u. Härtel.

Diese Lieder sind entnommen einer größeren Publikation der »Vereeniging«, einer Sammlung mehrstimmiger niederländischer Lieder v. J. 1572, betitelt: »Een duytsch muzyck boeck«. Vorzügliche vier- und fünfstimmige Stücke von Lupus Helliek, Joan Wintelroy, Jan Belle, Lucas Episcopius, Gerardus Turnhout, Noë Faignient, Clemens non Papa bietet Averkamp hier in einer vortrefflichen Bearbeitung, die jene Werke allen Gesangsvereinigungen, die alte Musik pflegen, ohne weiteres zugänglich macht. Eine brauchbare deutsche Übersetzung ist hinzugefügt. Es sei mit Nachdruck auf diese wertvolle Sammlung verwiesen. H. Leichtentritt.

Zeitschriftenschau[1]).

Zusammengestellt von **Carl Ettler.**

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift IX, Heft 1, S. 47 u. Heft 2, S. 91.

Neue Zeitschriften.

GdM Il giornale dei musicisti. Rivista di storia e di critica musicale. Milano.
KM Die Kirchenmusik. Zugleich Mitteilungen des Diözesan-Cäcilienvereins Paderborn. Paderborn, Junfermann'sche Buchhandlung.

Anonym. Dr. Walford Davies, MT 49, 784. — Folk-songs and dances at Stationers' Hall, ibid. — IX. Tagung des Vereins schweiz. Tonkünstler in Baden, 30. u. 31. Mai 1908, SMZ 48, 19f. — Modern German male-voice writing. (Deutscher Männerchor, Kunstlieder zeitgenössischer Tonsetzer, herausg. v. G. Ampft. Bespr.), ZIMG 9, 9. — The Beethoven Society of 1819, NMR, 7, 79. — Chopin's letzte Stunden (Brief d. polnischen Grafen Grzymala an August Leo in Paris), Berliner Tageblatt, 4. Juni 1908. — Johannes Brahms' Göttinger Liebe, NMMZ 15, 20. — Het Bachfeest te Leipzig, WvM 15, 22f.

Abert, H. Zur modernen Konzertreform, Allgemeine Zeitg., München, 111, 9.

Altmann, Gust. Die Methode Jaques-Dalcroze, Mk 7, 18.

Amory, A. H. De voorgangster van het tegenwoordige Toonkunstkoor te Arnhem, WvM 15, 24.

Antcliffe, H. Why Bach's music is considered unemotional, MO 31, 368.

Apitz, G. Fürsorge einer Schulbehörde für die Pflege des Volksschulgesanges, MSS 3, 3.

Aufruf an alle Verehrer Richard Wagner's. (Von der Gesellschaft zur Förderung des Tierschutzes usw.), AMZ 35, 21/22.

Averkamp, Ant. Toonkunst-Muziekfeest te Bussum, WvM 15, 22.

B, R. Das vatikanische Graduale, GBl 33, 5f.

Bas, J. La Música sagrada y el progresso artistico, Música Sacro-Hispana, Valladolid, 1908, Nr. 8.

— Acento tónico y ritmo en la ejecución del Canto gregoriano, Música Sacro-Hispana, Valladolid, 1908 Nr. 9.

Baschot, A. Berlioz et son »Harold en Italie«, Revue Musicale de Lyon, 1908 Nr. 18f.

Batka, Rich. Operettenkoller, KW 21, 17.

Bekker, P. Hector Berlioz: Die Trojaner, AMZ 35, 21/22.

— Ensemble-Gastspiel der Kaiserl. Russ. Hofoper St. Petersburg und Moskau. Vom 20. Mai bis 10. Juni im Neuen Kgl. Operntheater z. Berlin, AMZ 35, 23f.

Benavent, Ricardo. Las óperas españolas de Mozart, La Alhambra, Granada, 1908 Nr. 240.

Bender, G. L'inspiration musicale aux Salons de peinture, MM 20, 11.

1) Für diese Rubrik bestimmte Zusendungen sind direkt an die Adresse des Bearbeiters der Zeitschriftenschau: Herrn Carl Ettler, Leipzig, Floßplatz 26 zu richten.

Digitized by Google

Bewerunge, H. On feminine cadences, Church Music, Philadelphia, 3, 4.
Bierbaum, W. Die Pariser Fahrt des Männerchor Zürich, SMZ 48, 18.
Böhe, Ernst. Die Musikstadt München, AMZ 35, 21/22.
Bonvin, Ludw. Theoretische Neuerungen z. Stütze eines subjektiven Choralsystems, KM 9, 5.
Brandes, Friedr. Heinrich Schulz-Beuthen. Zum 70. Geburtstage (19. Juni), KW 21, 18. Dresdner Anzeiger, 18. Juni 1908.
Broekhoven, J. van. Some unfamiliar facts concerning the functions of the larynx in singing, NMR 7, 79.
Busching, P. Die soziale Bewegung der Orchestermusiker, SMH 5, 6.
Calvocoressi, M. D. Notes sur le Lied russe, Revue Musicale de Lyon, 1908 Nr. 19.
Carreras, J. R. Idea del que foren musicalment els joglars, trobadors y ministrils en terres de parla provençal y catalana, RMC 5, 52.
Chavarri, E. L. Una bella impressió d'art. Manuel Calvo-Vicento Tormo RMC 5, 52.
Chop, Max. Die Entwicklung unserer modernen Tonkunst, Neue musikalische Rundschau, München, 1, 1f.
Classy, J, Les sociétés chorales Anglaises. SIM 4, 6.
Closson, E. Un nouveau livre de M. F.-A. Gevaert (Traité d'Harmonie), GM 54, 23/24.
Combarieu, J. Les premières formes de la musique: Le thrène et la plainte d'Adonis, RM 8, 9.
Curzon, H. de. »Boris Godounoff«, à l'Opéra de Paris. »La Snegourotchka«, à l'Opéra-Comique, GM 54, 21/22.
— Croquis d'artistes: E. Thomas-Salignac, ibid.
David, L. L'édition vaticane du Graduel romain et la restauration grégorienne, RCG 16, 7/8.
Dieterlen, P. Bach in Paris, Témoignage Nr. 19. Deutsch von v. Hertel, BfHK 12, 9.
Droste, Carlos. Hedwig Reicher-Kindermann. Zur 25. Wiederkehr des Todestages der berühmten Wagnersängerin († am 2. Juni 1883), AMZ 35, 23.
Dussourd, C. Ist echte Kirchenmusik auch echte Kunst? Caecilia, Straßburg, 1908 Nr. 2.
—**e**. Professor Felix Schmidt, Sti 2, 9.
Ebner, Theodor. »Des Knaben Wunderhorn«, NMZ 29, 17.
Eckertz, Erich. Nietzsche über Musik, NMZ 29, 16.
Ehlers, Paul. Glossen z. Münchner Oper, Mk 7, 17.
Ehrhard, A. La révolution romantique dans le ballet, Revue Musicale de Lyon 1908 Nr. 15.
Eickhoff, Paul. Da Tedeum (2. Nachtr.. Si 33, 5.
F. Die musikalischen Bestrebungen in Baden, SMZ 48, 17.
Farga, F. Neufranzösische Opernmusik. Die Wage, Wien, 11, 18/19.
Feith, A. sr. Zur pneumatischen Windlade, ZfI 28, 24.
Fiege, Rud., Die Kgl. Oper in Berlin im Spieljahre 1907/08, AMZ 35, 26.
Finck, H. T. El músico pensador más profundo y original del mundo, Bellas Artes, Habana, 1908 Nr. 1.
Flesch. Een interview met Carl Flesch. WvM 15, 23f.
Foucault, S. G. Étude de rythmique grégorienne, TSG 14, 2.
Friedrichs, Elsbeth. Das erste große ostpreußische Musikfest, BfHK 12, 9.
Fritzsche. Zwei Volkslieder aus dem Erzgebirge (Der unbarmherzige Junker Sechmal 100000 Mann, die zogen ins Manöver), MSS 3, 3.
Fuchs, Carl. Zur Auferstehung des Chorals in der evangelischen Kirche, Mk 7. 17f.
G., D. P. Il canto delle donne in chiesa. SC 9, 11.
Gauer, Oscar. Some dents in our musical armour, MO 31, 368.
Gloeckner, Willi. Siegmund v. Hausegger's »Requiem«, BfHK 12, 9.
Goullet, A. La Gaîté lyrique, GM 54. 23/24.
Grospellier, A. Le propre du temps. texte et chant, RCG 16, 7 8.
Grove, G. Schumann's Symphony in B flat, MT 49, 784.
Groz, A. Chronique des grands Concerts, TSG 14, 3.
Guittard, A. La notation equitaine. Ses origines, RCG 16, 5/6.
Hähn, Rich. Die drei ersten Abende der Festspiele zu Cöln 1908, AMZ 35, 26.
Helmrich, R. Plauens Theatergeschichte bis zur Weihe des Stadttheaters im J. 1898, Mitteilungen des Altertumsvereins zu Plauen i. V. 19. Jahresbericht auf d. Jahre 1908/9.
Herold, Wilh. Rhythmischer Choral, eine zeitgemäße Forderung, Si 33, 6f.
Hey, Jul. München—Augsburg als Pflegestätten deutschen Schulgesanges, AMZ 35, 23.
Hochstetter, Caesar. Das Schweizer Tonkünstlerfest, S 66, 24.
Hönn, Karl. Carl Loewe als Oratorienkomponist, RMZ 9, 23/24.
Hug, Otto. Der Studenten-Gesangverein Zürich, SMZ 48, 17f.

Digitized by Google

Jaques-Dalcroze, La tradition, SIM 35, 26.

Jansen. Geh. Ob.-Regierungsrat D. Jansen über den Gesangunterricht an den höheren Lehranstalten, Sti 2, 9.

Indy, Vincent d'. A propos de Pelléas et Mélisande. Essai de psychologie du critique d'art, Revue Musicale de Lyon, 1908 Nr. 25.

Joachim, N. Le chant dans la famille et à l'école, Courrier de Saint Grégoire, Liège, 1908 Nr. 1.

Istel, Edgar. Eine neue Faustmusik von Max Schillings. Urauff. anläßlich der Faustauff. im Münch. Künstlertheater, RMZ 9, 23/24.

Kaiser, Georg. Carl Maria v. Weber's Beziehungen zu Friedr. Rochlitz in Leipzig und der von Rochlitz geleiteten Allg. Musik-Zeitung, Leipziger Volkszeitung, 1908 Nr. 140—142.

Karg-Elert, Sigfrid. Die Reform des modernen Druckwind-Harmoniums. Ein Dispositionsvorschlag, ZfI 28, 24f.

Kastner, Rud. Zum ersten ostpreußischen Musikfest, Mk 7, 18.

Keller, Otto. Die 44. Tonkünstlerversammlung zu München. Einige geschichtliche Daten zur Begrüßung, Neue musikal. Rundschau, München, 1, 1.

— Die Enthüllung des Brahms-Denkmales in Wien und die Brahms-Ausstellung, Neue musikalische Rundschau, München, 1, 1.

Kloss, Erich. Richard Wagner und seine erste Gattin, Neue musikal. Rundschau, München, 1, 2ff.

Komorzynski, E. v. Zwischenspiele und Ballettmusik a. Schubert's »Rosamunde«, NMZ 29, 16.

Krause, Emil. Kurze populär gefaßte Darstellung der Entwicklung des Orgelspiels und der Orgelkomposition, CEK 22, 5.

Kruse, Georg Rich. Otto Nicolai und d. Malibran, ZIMG 9, 9.

— Otto Nicolai als Sinfoniker, AMZ 35, 24f.

— Briefe von Albert Lortzing, SMH 5, 6.

Laloy, L. Les partis musicaux en France, Courrier de Saint Grégoire, Liège, 1908 Nr. 2.

Lambinet, A. Les Préludes pour piano de Roger Ducasse, Revue Musicale de Lyon, 1908 Nr. 17.

Lederer, Victor. Das Brahms-Denkmal in Wien, NMZ 29, 16.

Leichtentritt, Hugo. Aufführungen ält. Musik in Berlin während des Winters 1907/8, ZIMG 9, 9.

Lenoël-Zévort, A. Le chanteur; défauts contre lesquels on doit se prémunir en chantant, RM 8, 11.

Leßmann, Otto. Die Orientfahrt der Berliner Liedertafel, AMZ 35, 23.

Leu, F. O. Hugo Brückler und seine Lieder, Der Volksgesang, Beil. z. SMZ 48, 17.

Lewandowski, W. Der Umbau d. großen Domorgel in Pelplin Diözese Culm (Westpreußen), MS 41, 6.

Liese, Jos. Richard Wagner's erste Frau, DMDZ 10, 25.

Louis, Rud. München, Mk 7, 17.

— München als Musikstadt 1872—1908, Hochland, München, 5, 8.

Lowe, G. Edward Grieg as a song writer, MO 31, 368.

M., H. Die elektropneumatische Doppelorgel in der Stiftskirche der Benediktinerabtei Scheyern, MS 41, 6.

M., X. Die St. Thomas-Antiphon »O gloriose«, Caecilia, Straßburg, 1908 Nr. 2.

Mangeot, A. »Boris Godounow« à l'Opéra et »Snegourotchka« à l'Opéra-Comique, MM 20, 10.

Marschner, Franz. Johann Sebastian Bach's Anforderungen an die Stimme, Sti 2, 9f.

Marsop, P. Vom Münchner Kunstgeist, Mk 7, 17.

Martin, E. Les adieux à l'»Alleluia«, RCG 16, 7/8.

Meister, Herm. Zum Verfall der Operette, Neue musik. Rundschau, München, 1, 1.

Mendès, Catulle. L'obra de Ricard Wagner, Scherzando, Girona, 1908 Nr. 21.

Mendoza, Angel. Eduard Grieg, Bellas Artes, Habana, 1908 Nr. 1.

— Edward Mac Dowell, Bellas Artes, Habana, 1908 Nr. 2.

Metcalf, Th. A. A schola cantorum for America, Church Music, Philadelphia, 3,4.

Mocquereau, D. A. Introducción de los estudios de rítmica gregoriana, Voz de Música, Madrid, 1908 Nr. 7.

Mojsisovics, Rod. v. Wie soll man Volkslieder bearbeiten? NMZ 29, 17.

Morsch, Anna. Vierter Musikpädogogischer Kongreß, KL 31, 11.

Müller, Herm. Das neue Graduale Romanum, KM 9, 5.

Mund, Herm. Zum Umbau der Orgel in der Marienkirche zu Berlin. ZfI 28, 26.

Muñoz, L. Villalba. La censura de la música religiosa, Voz de la Música, Madrid, 1908 Nr. 7.

Nagel, W. Das erste Kammermusikfest in Darmstadt, RMZ 9, 23/24.

Nef, K. Die neunte Tagung des »Vereins schweizerischer Tonkünstler« in Baden, AMZ 35, 25.

Neißer, A. Hippolyte et Aricie von Rameau (Bespr. d. Neueinstudierung an d. Pariser Großen Oper), AMZ 35, 23.

Digitized by Google

— Boris Godunow von M. Moussorgski Bespr. d. Erstauff. an d. Pariser Großen Oper,. Snegurotchka von Rimsky-Korsakow Bespr. d. Erstauff. an d. Pariser Kom. Oper, AMZ 35. 24.

Niemann, W. Das Leipziger Bach-Fest. KW 21, 18. RMZ 9. 22.

— Dem Andenken Agathe Backer-Gröndahls. NMZ 29. 16.

Niggli, A. Die Sängerfahrt des Basler Männerchors nach Wien. SMZ 48. 19f.

Nin, J. J. La Habanera. poema y música d'en Raoul Laparra. RMC 5. 52.

Obsner, G. E. Die 44. Tonkünstlerversammlung des Allg. Deutschen Musikvereins in München, RMZ 9. 23 24.

Olmeda, F. La canción popular antigua »A la Inmaculada« del número 6 de nuestra Revista y rectificación de la equivocación de »Musica sacra« de Valladolid, Voz de la Música, Madrid, 1908

Pasini, Francis. Esquisse d'une philosophie de l'histoire musicale de la Grèce, ZIMG 9. 9.

Pastor, R. De instrumentación, Bellas Artes, Habana. 1908 Nr. 1.

Pedrell, F. Monodia y Poliodia, Bellas Artes, Habana, 1908 Nr. 1.

Pfitzner, H. Die Verpöbelung d. Lebens in Geräuschen; Konzerttaschenbuch für die Saison 1908/9 herausgeg. von der Konzertdirekt. Gutmann. RMZ 9, 21.

Platzhoff-Lejeune, Ed. Das Opernrepertoire in Deutschland und Frankreich. Mk 7, 18.

Pohl, M. Was ist sentimental? Eine Studie zur Naturgeschichte des deutsch. Volksliedes, NMZ 29, 17.

Pothier, J. L'offertoire »o pie Deus« de la messe des morts, RCG 16, 7/8.

— Le répons »Audiebam sonum alarum« des évangélistes, RCG 16, 5/6.

Prill. Der Gesang der Genealogie in der Weihnachtsmette, GBl 33, 5.

Prümers, A. Der Niedergang des Zwiegesanges. MSS 3, 3.

— Die Suggestion im Dienste der Tonkunst, SH 48, 19.

Prunières, H., Lecerf de la viéville et le goût classique, SIM 4. 6.

Püringer, Aug. Ein Brahmsdenkmal in Wien, AMZ 35, 21/22.

Puttmann, Max. Das Bachfest in Leipzig (16.—18. Mai), SH 48, 20f.

Quittard, Henri. L'»Uthal« de Méhul (1806), RM 8, 10.

Reicher-Kindermann. Briefe an Adelheid Bernhardt, Berl. Tageblatt 2. Juni 1908.

Riel, Leo van. De Duitsche Liedertafel von Antwerpen, WvM 15, 24.

Riemann, Ludw. Der Gassenhauer, NMZ 29, 17.

Roth, Herm. Vom Leipziger Bachfest. Neue musikalische Rundschau, München. 1. 1.

S., E. Joh. Sebastian Bach's Persönlichkeit. DMDZ 10. 24.

S., L. Is de Duitsche toonkunst in gevaar? Cae 65. 5.

Saint-Saëns, C. La Musique de Gluck. Correspondance, M 74 21.

Scherrer, Heinr. Laute, Gitarre. Volkslied und deren Bedeutung für die Hausmusik, NMZ 29. 17.

Scheumann, A. Rich. Die Wirkung der politischen Vorgänge des Jahres 1848 auf das Männergesangswesen SH 48. 20.

Schlesinger, Paul. Die 44. Tonkünstlerversammlung des Allg. deutschen Musikvereins in München. Neue musik. Rundschau. München, 1, 2.

Schmid, Otto. Gerhard Schjelderup's »Frühlingsnacht« und Anselm Götzl's »Zierpuppen« (Bespr. der Erstauff. am 1. Mai in Dresden), BfHK 12. 9.

— Maryla v. Falken, NMZ 29, 16.

Schmidt, Hermine. Die »große Entdeckung« (Vocaldiscovery v. S. Horspooles. AMZ 35, 24.

Schmidt, L. Die Musik in Deutschland. S 66, 21f.

— Berliner Musik, KW 21, 13.

Schmitz, Alois. Neue Wege. Gesangspädagog. Skizze, RMZ 9, 21.

Schneider, L. Pariser Musik. S 66, 22.

Schwers, Paul. Zur 44. Tonkünstler-Versammlung des Allg. Deutschen Musikvereins in München. Vom 1. bis 5. Juni 1908, AMZ 35, 21/22.

— 44. Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutsch. Musikvereins in München, AMZ 35, 23f.

Segnitz, Eugen. Das Bachfest in Leipzig 16.—18. Mai 1908), AMZ 35. 21/22. DMDZ 10, 22, KL 31, 11, BfHL 12. 9.

— Corona Schröter's Lieder, NMZ 29. 16.

— Das Denkmal Joh. Seb. Bach's in Leipzig. 1. Zur Geschichte des Denkmals. 2. Das dreitägige Bach-Fest, NMZ 29, 17.

— Lauchstädt, AMZ 35, 26.

Seidel, Armin. III. Bayrisches Musikfest in Nürnberg (Pfingsten 1908), AMZ 35. 26.

Sérieyx, A. Parole et Musique, TSG 14, 3.

Smolian, A. Das Bach-Fest in Leipzig. S 66, 21/22.

— Musikalische Rückständigkeit, S 66, 25.

— Die Enthüllung des Bachdenkmales u. das Bachfest (15.—18. Mai) in Leipzig. Mk 7, 18.

Sonne, H. Erstes Darmstädter Kammermusikfest vom 25.—27. Mai 1908, AMZ 35, 23. Neue musikal. Rundschau, München, 1, 2.

Digitized by Google

Spanuth, Aug. Zur fortschreitenden Entwickelung, S 66, 22.
— Musikalischer Fortschritt in England, S 66, 23.
— Das Münchener Tonkünstlerfest, S 66, 24.
Specht, Rich. Zur Enthüllung d. Wiener Brahmsdenkmals, Mk 7, 18.
Spitta, Fr. Ein Gedicht von Dietrich Buxtehude, MSfG 13, 6.
Steglich, L. Volkslieder, Mitteilungen des Vereins für sächsische Volkskunde 4, 9.
Steinitzer, Max. August Bungert's neues Oratorium. »Warum? Wohin? Woher?« Mysterium in drei Teilen nach Worten der Bibel, insbes. d. Buches Hiob, RMZ 9, 23, 24.
Stephani, Herm. Carl Eitz' Tonwort im Gesangunterricht, Sti 2, 9.
— Carl Eitz. Zum 69. Geburtstage (25. Juni, Eislebener Tageblatt 24. Juni 1908.
Stern, Siegfried. Joseph Joachim, Ein Gedenkblatt zum Geburtstage des Meisters (28. Juni), DMDZ 10, 26.
Stieglitz, Olga. A. Seidl: Vom Musikalisch-Erhabenen (Bespr.), KL 31, 11f.
Storck, K. Zum Gastspiel der russischen Hofoper (in Berlin), KL 31, 11.
— Die Genossenschaft konzertierender Künstler mit Pensionsanstalt, Der Türmer, Stuttgart, 10, 9.
Subirá, J. Los amores de Beethoven, La Alhambra, Granada, 1908 Nr. 238.
Tantièmefrage. Eine Reichsgerichtsentscheidung, DMDZ 10, 23.
Tchaïan, Tigrane. La Musique à Constantinople, RM 8, 11.
Tetzel, Eugen. Tempobezeichnung und Tempowahl, KL 31, 11f.
Thematische Analysen der in den Konzerten der Tonkünstlerversammlung im München zur Aufführung gelangenden neuen sinfonischen Werke und Kammermusikkompositionen, AMZ 35, 21/22.
Thomas, L. Poésie et musique, SIM 4, 6.
Tischer, G. Künstler und Konzertdirektion, RMZ 9, 22.
Tonkünstler-Fest des Allg. Deutschen Musikvereins in München (Erläuterungen d. aufgeführten Werke), Mk 7, 17.
Tottmann, Albert. Mozart's Zauberflöte, BfHK 12, 9.
Trautner, F. W. Zur modernen Orgel, Si 33, 6.
Vallas, L. L'esthétique de J. S. Bach, Revue Musicale de Lyon, 1908 Nr. 13.
Volbach, Fritz. Das Volkslied und seine Beziehung zur Kunstmusik, NMZ 29, 17.
Volkmann, P. Händel u. sein Oratorium »Messias«, Si 33, 5.
Volkmann, Rob. Eine Aufführ. meiner D-moll-Symphonie. (Mitgeteilt von Josef Lewinsky, Neue musik. Rundschau, München, 1, 1.
Wahl, Ed. Vom Münchner Konzertleben, Mk 7, 17.
— München als Musik- u. Theaterstadt, S 66, 22.
— Das Münchener Künstler-Theater, S 66, 23.
— Das Münchener Tonkünstlerfest. Kammermusik. Opernauff., S 66, 25.
Walk, Max. Tönende Lehrmittel, Sti 2, 9.
Wanderer. Le vingt-cinquième anniversaire de la mort de Wagner, Revue Musicale de Lyon, 1908 Nr. 20.
Weinmann, Karl. Humor bei Josquin de Près († 1521), KM 9, 5.
Wiedermann, F. Joseph Weisweiler: Das Schulkonzert. Ein Beitrag zur Frage d. Kunsterziehung a. Gymnasium, MSS 3, 3.
Willmann, H. Brahms und die Komische Oper (Stammtisch-Erinnerungen), DMDZ 10, 22.
Wiltberger, A. Die zweite Lehrerprüfung und die Weiterbildung in der Musik, Sti 2, 9.
Witkowski. Verzeichnis von 1802 erlaubten Volksliedern, Mitteilungen des Vereins f. sächsische Volkskunde 4, 9.
Würzburger, Max. 44. Tonkünstlerfest des Allg. Musikvereins' FMZ 3, 12.
Wustmann, R. Bachfest in Leipzig, Kantate 1908, ZIMG 9, 9.
Zimmer, Hans. Die Musik im deutschen Volksaberglauben, NMZ 29, 17.

Buchhändler-Kataloge.

J. Baer & Co., Frankfurt a. M. Antiquariatskatalog 555. Musik: Geschichte u. Theorie, Kirchenmusik, Oper, Tanz, Lied. 2255 Nummern.
L. Liepmannssohn, Berlin SW. 11, Bernburgerstr. 14. Katalog 168. (Nachtrag zu den Katalogen 161, 164, 166.) Almanache, Kalender, Taschenbücher, Kompositionen deutscher Dichtungen, Porträts. 795 Nummern.

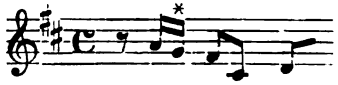
Digitized by Google

Kritisches.

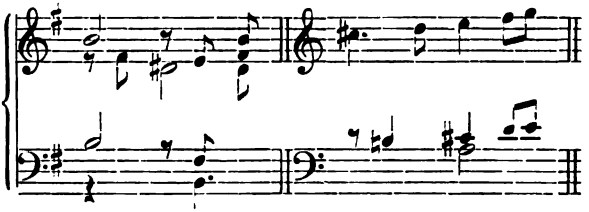
Herr Prof. Dr. G. Adler ist an Stelle des von mir rezensierten Dr. Botstiber hervorgetreten und hat durch das Aufwerfen einer Anzahl von Fragen den Anschein zu erwecken gesucht, als ob ich in meiner absichtlich kurz gehaltenen Kritik recht unbedachte, haltlose »Behauptungen« aufgestellt hätte. Nur um mich gegen die Folgen einer solchen Annahme bei den Zeitschriftlesern zu wehren, nicht aus Rücksicht auf die leitende Stellung Prof. Adler's bei den österreichischen Denkmälern, sehe ich mich veranlaßt, jene Fragen zu beantworten.

1. Meine Worte lauteten: »Textkritisch gehört die Ausgabe zu den besseren Arbeiten der Wiener Gesellschaft, wenn auch Editionsmängel nicht ganz vermieden sind und in den Versetzungszeichen, Bögen, Stimmführungen gelegentlich noch korrekter hätte verfahren werden können«. Hierfür einige Belege.

S. 5 muß das Anfangsmotiv der Allemande zweifellos



heißen, und es ist günstigstenfalls ein Korrekturfehler, wenn *Fis'* stehen geblieben ist. Beim besten Willen läßt sich dies aber nicht annehmen S. 33, letzter Takt und S. 47 (Bourrée. Takt 4):



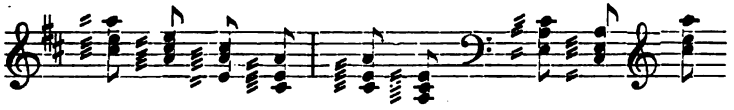
Hier wäre es Pflicht des Herausgebers gewesen, die Taktverhältnisse in Ordnung zu bringen, — S. 82, Takt 23 weist in der rechten Hand eine merkwürdig sinnlose Viertelpause auf. Hätte der Herausgeber das Stück richtig als Choralbearbeitung erkannt, wäre er nicht im Zweifel gewesen, daß statt der Pause $a' = \frac{1}{4}$ zu stehen hat. — An Stellen, wie S. 4, Takt 13 im Alt und S. 74, Takt 27 im Alt reißt die Stimmführung ganz stilwidrig jäh ab; den natürlichen Fortgang nach *a'* bezw. *d'* hätte ein umsichtiger Herausgeber ergänzen müssen. — S. 35, *La decapitation*, Takt 5, tritt nach vorangegangenem *gis'* in der Mitte *g'* ein, aber das Auflösungszeichen fehlt. — Nach diesen Proben von Sorgfalt bringt man dem *f* der linken Hand, S. 41, Takt 12 wenig Vertrauen entgegen; sollte im Original nicht *fis* stehen? — Hinsichtlich der Bögen bin ich keineswegs rigoros, meine jedoch, daß an Stellen, wie S. 1, T. 11; S. 25, *Capriccio* T. 9; S. 42, T. 6; S. 51, T. 7—8; S. 54. T. 2—3; S. 83, T. 10; S. 85, T. 18, die bekannte Sorglosigkeit der alten Handschriften nicht maßgebend hätte sein sollen.

2. Hinsichtlich des Capriccios von N. A. Strunck will ich den Tadel gern mildern. Ein Autograph existiert nicht, sonstwie behördlich beglaubigt ist die Autorschaft Strunck's auch nicht, und weder bei Bote & Bock, noch bei Breitkopf & Härtel ist das Stück erschienen. Wie durfte ich mir also nur einbilden, daß das von Spitta und Ritter zitierte und außer in Ms. 135 noch in Ms. acc. 4107 (Berlin), Ms. 15839 [Walther] in Königsberg und in Walther's Frankenberger-Autograph überlieferte Stück auch in Wien, »der Stätte intensiver musikwissenschaftlicher Arbeit«, bekannt sein könnte, so daß eine Irreführung durch eine unzuverlässige Handschrift bei einem mit der Klavier- und Orgelliteratur des 17. Jahrh. vertrauten Kenner nicht möglich gewesen wäre! Wenn es dem Herausgeber der Froberger'schen Werke sogar nichts ausmachte, als 22. Toccata ahnungslos ein Stück zu wiederholen, das im selben Bande bereits als 16. Toccata achtzehn Seiten vorher paradiert, dann war es unbillig, von einem Jüngeren ein weiterreichendes Gedächtnis zu verlangen.

3. Inmitten einer Poglietti'schen Variation, die durch den festgehaltenen Rhythmus

die »Ungarische Geigen« illustriert, kommen folgende 1½ Takte sehr ungewöhnlichen Aussehens vor:

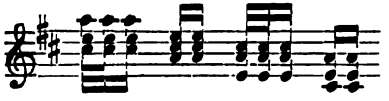
Digitized by Google



Dazu bemerkt der Herausgeber in klassischer Kürze:

»Außer dem Triller t, welcher aber ebensowohl als langer Triller wie als Pralltriller oder Doppelschlag, je nach der Stellung und dem Werte der damit bezeichneten Note, aufgefaßt werden kann, begegnet man auch einem bei den englischen Virginalisten häufigen Zeichen, den beiden schrägstehenden Strichen ≠; manchmal sind es auch drei solcher kleiner Striche ≢, die zusammen vorkommen. Auch hier wird es jedesmal individuell zu entscheiden sein, ob man einen Schleifer oder einen Pralltriller spielen soll; bei den Akkorden auf S. 22 [obige Stelle] wird man allerdings bezüglich beider Ausführungsarten in Verlegenheit kommen.«

Herr Prof. Adler hätte stillschweigend mir dankbar sein sollen für den Fingerzeig, wie man aus diesem Holzweg herauskommt. Wenn man die Strichelchen nicht als Verzierungen ansieht, sondern als eine Art von Schreibabkürzung und also den Rhythmus fortsetzt:



so ist alle Schwierigkeit beseitigt und das Ebenmaß der Variation unantastbar hergestellt. Wem das nicht ohne weiteres einleuchtet, der mag sich ruhig weiter abquälen, die Akkorde zu trillern, prallzutrillern oder zu schleifen, ganz wie es ihm sein musikalischer Verstand eingibt.

4. Bezüglich der letzten Frage ziehe ich es ebenfalls vor, statt der mir imputierten »Behauptungen« den wirklichen Wortlaut meiner Kritik zu rechtfertigen. Es heißt bei mir:

»Bei Poglietti berichtigt er u. a. eine irrtümliche Datierung meinerseits, da ihm ein Autograph der Wiener Bibliothek zugänglich war, das den Reichsdeutschen grundsätzlich versagt ist.«

Daß die Wiener Hofbibliothek Autographen, namentlich wenn sie einzig sind, nach auswärts nicht verleiht, diese also Fremden grundsätzlich versagt sind, hätte Prof. Adler auf viel näherem Wege und in viel schnellerer Zeit unschwer durch Anfrage an Ort und Stelle feststellen können. Wann und wie oft von diesen Bestimmungen Reichsdeutsche betroffen worden sind, tut im übrigen hier nichts zur Sache.

Berlin. **Max Seiffert.**

Indem ich Herrn Prof. Dr. M. Seiffert für die mir gegen seinen Willen gespendete Belehrung meinen pflichtschuldigen Dank sage, konstatiere ich vorerst, daß der Kritiker dieses 125 Seiten enthaltenden Bandes über zwei Jahre brauchte, um die »gelegentlichen Bemängelungen« aufzuspüren. Ich sehe davon vier als Vorschläge zu Druckkorrekturen an, die ich akzeptiere, während drei als Konjekturen zu bezeichnen sind. Ich habe mir im Laufe der Zeit noch andere Konjekturen angemerkt, denn bekanntlich läßt sich derlei auch bei vorangegangener strengster Akribie anbringen, wobei ich in unserm Fache nicht so weit gehen möchte, wie ein bekannter Graezist, der da behauptet, daß kein griechischer Text bisher fehlerlos ediert sei. Ich überlasse diese Meinung bezüglich der historischen Musiktexte dem Berliner Musikforscher und nehme an, daß seine von ihm besorgten Editionen fehlerlos sind. Nur habe ich nicht Lust, mich mit ihnen näher zu beschäftigen. Gegen die Autorschaft N. A. Struncks bei Capriccio V habe ich nichts einzuwenden, sondern nur dagegen, daß dieses Stück als »bekannt« bezeichnet wurde, so daß beim Leser die Meinung entstehen konnte, es handle sich da um die »Lorelei« oder um ein Capriccio von J. S. Bach. Es konnte mir auch nicht bekannt sein, daß dieses Stück sich in Ms. 15839 (Walther) in Königsberg (der Müller'sche Katalog verzeichnet die Choralvorspiele unter dem Namen Delphin Strungk) oder in Walther's Frankenberger Auto-

Digitized by Google

graph befinde, da diese Nachweise in den von der Berliner Kommission in den letzten Jahren angestellten bibliographischen Nacharbeiten zu finden sein dürften, die in Verwahrung des Sekretärs dieser Kommission, Hrn. Dr. Seiffert, sein sollen und mir bisher nicht zugänglich waren. Ich habe wiederholt Austausch der beiderseitigen Vorarbeiten vorgeschlagen. Daß eine Tokkata in den Frobergerbänden zweimal abgedruckt wurde, habe ich mit Bedauern wahrgenommen, bevor hier diese Beobachtung gemacht wurde. Ich mußte mich mit dem Gedanken trösten: besser zweimal als gar nicht. Der Irrtum war hervorgerufen durch teilweise Verschiedenheit der Anfangstakte und doppelte Einreihung in den thematischen Katalog und in die Druckvorlage, deren Teile zu weit auseinanderliegenden Zeiten korrigiert wurden; er fand von da in die Separatausgabe Eingang und wurde zu spät bemerkt, um noch abgestellt zu werden.

Mit meiner Aufforderung nach einem Beleg für die Behauptung der rhythmisierten Wiederholung der Akkordschläge in Ausführung des Zeichens ≷ wollte ich feststellen, daß dies eine Vermutung ist, ohne von meiner Seite die Annehmbarkeit völlig abzuweisen. Herr Dr. Hugo Botstiber, der Bearbeiter des Bandes — über Beschluß unserer leitenden Kommission wurde diese Bezeichnung für den Titel der Bände bestimmt, indem sich die Kommission als Herausgeber ansieht, was Herr Dr. Seiffert, der dies bemängelte, gütigst entschuldigen wolle — ist der Ansicht, daß diese Erklärung des Zeichens ≷ absolut unzutreffend sei und ersucht mich zu erklären, daß er die von dem Kritiker aufgestellte Vermutung zurückweist. Wenn der Kritiker mir darob statt einer Antwort mitleidsvolles Schweigen bietet, um den beschränkten Belehrten nicht bloßzustellen, so quittiere ich dies als einen besonderen Akt der Höflichkeit und der liebevollen Duldung, von der auch sonst seine Kritik wie seine Aufklärung erfüllt sind. Über mich und meine persönlichen Leistungen möge noch so scharf geurteilt werden — viel Feind', viel Ehr' — allein für die »Denkmäler der Tonkunst in Österreich«, einer mit Opfern aller Art geleiteten öffentlichen Unternehmung, deren innerer Wert von allen Unbefangenen anerkannt, von einzelnen gepriesen wird, trete ich auf die Schanze. Dies kann und muß ich als verantwortlicher Leiter im Dienste der Sache tun. Sonderbar, daß auch derselbe Kritiker in früherer Zeit, gerade als noch eines oder das andere in der Editionstechnik schwankend war — in diesem Falle dürfte mein Gedächtnis dem Kritiker nicht erwünscht sein — mit Feuereifer für unsere Denkmäler öffentlich eingetreten ist, die er als »Früchte weit ausgreifender, langsam ausgereifter Vorstudien« bezeichnet, und deren »planvolles und energisches Vorgehen« er bewundert und als Muster der Nachahmung für andere Länder ansieht. Sollte er sich wirklich geirrt haben und die Gründe seiner Sinnesänderung ausschließlich aus den jeder Arbeit anhaftenden Mängeln — nur einer ist unfehlbar — hervorgegangen sein?

Herr Dr. Seiffert hob endlich hervor, daß bei den Vorarbeiten zum betreffenden Bande ein Autograph benutzt wurde, daß »den Reichsdeutschen grundsätzlich versagt ist« und ändert dies nach meiner Interpellation in die Worte, daß solche Handschriften nicht verliehen werden und also »Fremden grundsätzlich versagt seien«. Abgesehen davon, daß die Einsichtnahme an Ort und Stelle jedermann freisteht, also von einer grundsätzlichen Versagung nicht die Rede sein kann, worüber eben die Täuschung hervorgerufen werden sollte, ist es männiglich bekannt, daß jede Bibliothek jeweilige Handschriften, besonders Autographen für die Benutzung in den eigenen Räumen vorbehält. Herrn Dr. Seiffert dürfte überdies die Bezeichnung des »thesaurierten Besitzstandes« der Bibliotheken und Sammlungen nicht unbekannt sein. Davon kann in diesem Falle keine Rede sein. Ich habe mich wiederholt wegen Verschickung einzelner Vorlagen in Wien verwendet, und gerade Berliner Forscher dürften daraus wissenschaftlichen Vorteil gezogen haben. Es ist nicht ratsam, den Gegensatz von Österreichern und »Reichsdeutschen« auch in dieser Richtung künstlich und absichtlich zu verschärfen. Seit 25 Jahren bin ich im Dienste der Verbindung auf unserem Gebiete bemüht und es ist bedauerlich, wenn diese Bestrebungen durchquert werden. Mit dieser allgemeinen Bemerkung will ich meine Antwort schließen.

Wien. **Guido Adler.**

Digitized by Google

Mit Bezug auf den im Juniheft von Prof. Dr. Hugo Riemann veröffentlichten Artikel »Nochmals die Mannheimer Manieren« erlaube ich mir, an den Herrn Verfasser die Frage zu richten, inwiefern meine Behauptungen (Mai-Nummer) mit Verblendung bezeichnet werden können und welche der von mir angeführten Belegstellen — mindestens $^3/_4$ derselben sollen nichts Beweiskräftiges liefern — mit den Mannheimer Manieren nichts zu tun haben. Nach nochmaliger Überprüfung meiner Behauptungen halte ich dieselben vollinhaltlich aufrecht. Außerdem ersuche ich Herrn Prof. Dr. Riemann', mir über die mich betreffenden Worte der Fußnote am Schluß der Einleitung des soeben erschienenen 3. Mannheimer Bandes Detailaufschlüsse zu geben. Sollte eine Aufklärung in der Zeitschrift der IMG. wegen Raummangel ausgeschlossen sein, so bitte ich Herrn Prof. Dr. Riemann, mir seine Ausführungen auf privatem Wege (brieflich) zukommen zu lassen.

Wien. **Karl Horwitz.**

Hierzu teilt uns Herr Prof. Dr. Riemann mit, daß er »keinen Grund einsehe, seine ausführlichen Erklärungen der Mannheimer Manieren abermals drucken zu lassen und die Nachprüfung der Behauptungen des Herrn Dr. Horwitz den Interessenten überlasse«. D. R.

Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft".

Neue Mitglieder.

Clarence Dickinson, Chicago, Auditorium Building.
Joseph Killing, Münster i. W., Gartenstraße 63.
Universitäts-Bibliothek Marburg.

Änderungen der Mitglieder-Liste.

Wiener Musikerbund, jetzt Wien VII/3, Bernardgasse 35.

Inhalt des gleichzeitig erscheinenden Sammelbandes.

A. H. Fox Strangways (Wellington College), The Hindu scale.
Ch. Em. Ruelle (Paris), La solmisation chez les anciens Grecs.
Finnur Jónsson (Kopenhagen), Das Harfenspiel des Nordens in der alten Zeit.
Otto Kinkeldey (Berlin), Luzzasco Luzzaschi's Solo-Madrigale mit Klavierbegleitung.
Adolf Koczirz (Wien), Zur Geschichte des Luython'schen Klavizimbels.
Hugo Goldschmidt (Berlin), Claudio Monteverdi's Oper: Il ritorno d'Ulisse in patria.
Max Seiffert (Berlin), Die Chorbibliothek der St. Michaelisschule in Lüneburg zu Seb. Bach's Zeit.
Hugo Leichtentritt (Berlin), Hugo Riemann, Handbuch der Musikgeschichte. Zweiter Band, 1. Teil.
Arno Werner (Bitterfeld), Die sächsischen Kantoreien. (Ein Wort der Abwehr.)
Kleine Mitteilungen.

Ausgegeben Ende Juli 1908.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Gautzsch b. Leipzig, Ötzscherstr. 100 N.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36/38.

Digitized by Google

Beihefte
der
Internationalen Musikgesellschaft.

Erste Folge.

Heft 1. Istel, Edgar, Jean-Jacques Rousseau als Komponist seiner lyrischen Szene »Pygmalion« . . . . . ℳ 1,50

Heft 2. Wolf, Johannes, Musica Practica Bartolomei Rami de Pareia ℳ 4,—

Heft 3. Körte, Oswald, Laute und Lautenmusik bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. Unter besonderer Berücksichtigung der deutschen Lautentabulatur . . . . . ℳ 5,—

Heft 4. Kroyer, Theodor, Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal des 16. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte des Madrigals . . . . . ℳ 6,—

Heft 5. Nef, Karl, Zur Geschichte der deutschen Instrumentalmusik in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Mit einem Anhange: Notenbeispiele in Auswahl . . . . . ℳ 3,—

Heft 6. Niemann, Walter, Über die abweichende Bedeutung der Ligaturen in der Mensuraltheorie der Zeit vor Johannes de Garlandia. Ein Beitrag zur Geschichte der altfranzösischen Tonschule des 12. Jahrhunderts . . . . . ℳ 6,—

Heft 7. Kuhn, Max, Die Verzierungskunst in der Gesangsmusik des 16. und 17. Jahrhunderts (1535—1650) . . . . . ℳ 4,—

Heft 8. Schröder, Hermann, Die symmetrische Umkehrung in der Musik. Ein Beitrag zur Harmonie- und Kompositionslehre mit Hinweis auf die hier technisch notwendige Wiedereinführung antiker Tonarten im Stile moderner Harmonik . . . . . ℳ 5,—

Heft 9. Werner, Arno, Geschichte der Kantoreigesellschaften im Gebiete des ehemaligen Kurfürstentums Sachsen . . . . . ℳ 3,—

Zweite Folge.

Heft 1. Einstein, Alfred, Zur deutschen Literatur für Viola da Gamba im 16. und 17. Jahrhundert . . . . . ℳ 3,—

Heft 2. Praetorius, Ernst, Die Mensuraltheorie des Franchinus Gafurius und der folgenden Zeit bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. ℳ 4,—

Heft 3. Hess, Heinz, Die Opern Alessandro Stradellas . . . . . ℳ 2,50

Heft 4. Daffner, Hugo, Die Entwicklung des Klavierkonzerts bis Mozart ℳ 3,—

Heft 5. Fleury, Alexander, Über Choralrhythmus. Die ältesten Handschriften und die zwei Choralschulen. Übersetzt von Ludwig Bonvin ℳ 2,—

Heft 6. Georgy Calmus, Die ersten deutschen Singspiele von Standfuß und Hiller. ℳ 3,—

Diese »Beihefte« werden den Mitgliedern der Internationalen Musikgesellschaft zu ermäßigtem Preise geliefert.

Verlag von BREITKOPF & HÄRTEL in Leipzig.

Digitized by Google

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT

Heft 12. Neunter Jahrgang. **1908.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei für Nichtmitglieder 10 ℳ. Anzeigen 25 ₰ für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen 15 ℳ.

Two English Authors on Wagner's "Ring".[1])

The protoplasmic antecedents of Wagner's "Ring of the Nibelung" may be passed in rapid review.

The Hindu and Scandinavian cosmogony-mythologies represent, in East and West respectively, the earliest recorded thought of man, and are of unspeakable antiquity. Man thought at least as deeply then as now, but in the mass rather than by individuals; hence more beautifully. The Scandinavian or northern teutons, as distinguished from the Gothic or more southerly teutons, were a race which superseded Lapps and Finns, and occupied Norway, Sweden and Denmark, and colonized Iceland, — this last 700 miles away, and then of warmer climate than now. Their religion was the Odinic. Their speech "Norræna" or Norse. The earliest Scandinavian literary records are mystic, didactic, mythic, or mytho-historic short songs (hljod, quida) in alliterative verse. Later-made MS. collections of the ancient literature were in modern times called Eddas ("grandmothers"). They were preserved in the remote and undisturbed Icelandic monasteries. The oldest extant Edda is the "Elder Edda" or "Poetic Edda" supposed dubiously to have been compiled by "Saemund the all-wise" (otherwise Saemund Sigfusson, surnamed Frodi, an Icelander 1054—1133), all verse records, themselves vastly more ancient; this was printed in Norse in 1818 (Stockholm), for the first time in German, with Karl Simrock's translation, in 1851 (Stuttgart), in English in 1866 by Benjamin Thorpe. Another Edda, called the "Younger Edda" or "Prose Edda", is that compiled a century later by the Icelander Snorri Sturlesson (1178—1241), all in prose. "Ságas" (narratives, Norse Sogür) are less primitive legendary or historical poems, relating to many countries or sub-races. The chief one for Scandinavia was Frithjofs-Ságа, that for Gothic races Völsunga-Ságа. But there were also such subordinate ságas as Nornagest-Ságа (guest of the fates), Thidrek-Ságа (Dietrich), Niflung-Ságа (Nibelungs), Sigurd-Ságа (Siegfried), and so forth.

The ultimate fact in both Hindu and Scandinavian cosmogony was the periodic destruction and renascence of the world. Mankind had this indirectly from the facts of precession, which the evidence in the Hindu shástras

1) So wenig man in Deutschland mit vielen der hier geäußerten Ansichten über Wagner einverstanden sein wird, so ist es doch von Interesse, zu sehen, wie weit in England das Verständnis für Wagner gediehen ist. D. R.

Digitized by Google

as to month-names in conjunction with the equinoctial colure shows to have been known to Hindu sages at least 18,000 years ago. The complete revolution of everything siderial in 25,868 years was represented as a cyclic change of the gods, and held out as a super-sensual solace for the troubles of life. The popular myth became for the tropical Hindu a cyclic universal deluge (mahápralaya), for the sub-arctic Scandinavian a cyclic universal conflagration (ragnarök); in each case the elect being saved and the world beginning again. The Scandinavian Eddas and Ságas were a mass of unconcatenated tales relating to the cosmogony-mythology. Hence, and especially from the Völsunga-Ságа, Wagner took almost all the exterior incidents of his tetralogy. There is nothing in Edda or Ságа connecting either treasure-acquisition, or Sigurd [Siegfried] the Scandinavian Hercules, or Brynhild the Icelandic "sleeping beauty", with the final catastrophe. On the other hand there is a great deal in the Elder Edda about Odin's son Baldur the beautiful, who could only die through that which grew between earth and sky, so was killed through Fire-Loki's stratagem by a mistletoe-twig (cf. Z. VIII, 475, Sept. 1907), when ensued the great battle between gods and giants and general conflagration. A youth and maiden who slept through the battle survived to repopulate the world, and the gods though destroyed were born again. Wagner amalgamated Sigurd and Baldur.

In early Christian-era centuries the northern legends were remoulded so as to represent large historic events; in particular the fortunes of 3 countries, Lombardy, Upper Burgundy and Netherlands, or the whole German land stretching due north from the Mediterranean to the North Sea. The representative names for these were: — Dietrich of Bern (Verona), otherwise Theodoric the Great of the Ostrogoths; Gunther of Burgundy, the historic Gundiker, defeated by the Huns and later by the Franks; Siegfried representing the Franks of the Netherlands. There was also Haco of Norway.

Under Charlemagne, king of the Franks (742—814), and successors, old Gothic chronicles were reduced to writing, and in particular is found the "Heldenbuch" MS., with many stories on these matters. One is about Kriemhild, sister of Gunther of Burgundy, betrothed to Siegfried. She has at Worms (the town of Siegfried's "worm" or dragon), a large rose-garden surrounded by a silken fence but guarded by twelve warriors of whom Siegfried is one. She challenges Dietrich of Lombardy (whose breath when he is angry is red-hot and takes the temper out of swords), but is completely worsted. This story all turns on the pride of Kriemhild (Wagner's Gudrun). The story concludes: — "So endeth here this ditty Of strife from woman's pride; God on our griefs take pity, And Mary still by us abide". There are other stories about Siegfried himself. For instance he is apprenticed to a blacksmith Mime, kills the blacksmith's brother the dragon, bathes in the dragon's blood, and becomes gehörnte, horny, invulnerable. Only on one spot on the shoulder was he vulnerable, where a leaf fell on the skin. In another adventure he courts and jilts Brünnhilde of Iceland. In another he conquers two Nibelung princes and gets their "hoard", in spite of the opposition of the dwarf-guard Alberich. This hoard includes Bahmung the sword, and the Tarnkappe or disguise-cloak.

But the most connected of the early Christian-era Gothic legends is that which expands the story of Kriemhild above-mentioned into the "Nibelungen-Not" or Distress of the Nibelungs. Author of this is unknown. Written

Digitized by Google

n old Frankish or "middle-high" German. Earliest known MS. ascribed 1210. Is in 39 Aventiuren. Kriemhild is the wife of Siegfried, who rules the lower (northern) Rhine. Brünnhilde is the wife of Gunther of Upper Burgundy. There has been no love passage between her and Siegfried, but Siegfried has helped Gunther to subdue her in her native Iceland, and make her Gunther's wife; she is depicted as a violent woman. Later a quarrel for precedence between these two queens causes Kriemhild to make charges against Brünnhilde, which infuriate the latter and incite her to compass Siegfried's death at the hands of Haco of Norway. Brünnhilde by no means kills herself along with Siegfried, or in any way regrets his death. Kriemhild, previously gentle, swears revenge, and after 13 years of widowhood marries Etzel (Attila, king of the Huns), with whose help she exterminates her enemies, but is also afterwards herself destroyed with her relatives. The whole story is that of the Franks (Siegfried and Kriemhild) conquering Burgundy, and later on under the widow (Kriemhild) being in turn destroyed, whence their "distress". The Franks were called Nibelungen, as coming from Niflheim, the land of fog, or the North Sea coast and Jutland. Their treasure, which was buried by Haco under the Rhine, evidently stood for the North Sea commerce harassed by Norwegian rovers.

These poems, and especially the last (eventually called "Nibelungenlied"), were rescued from long neglect by the learned German-Swiss J. J. Bodmer, who published translation of part in modern German in 1751 (Zürich). Similarly Müller in 1782 (Berlin). Karl Simrock brought out complete translation in 1827 (Berlin).

Wagner read the Heldenbuch and Nibelungenlied literature at Dresden in the late forties, then worked back with study of the Scandinavian mythology. In 1848 he wrote, though not at once printing: — (a) A note-book on universal mytho-history, "Wibelungen, world-history from legend". (b) Prose scenario, or detailed "argument", for the Nibelung legend as adapted for an opera. (c) Actual versified version of this as one-night opera under title "Death of Siegfried". What is understood to be the exact 1848 text of the "Death of Siegfried" appears at Vol. II of Gesammelte Schriften (Fritzsch, Leipzig). Deducting the philosophy or moral of the thing, and looking only to the bare un-applied incidents, it was substantially the same story as the whole subsequent tetralogy, but with Nights I, II, and III of the latter here set out narrative-wise as the first third-portion of a one-night opera. The plot-elements of the 1848 scheme were threefold: — the curse of gold, under the blight of which fall gods and men alike; the "atonement" for the errors committed under the same through a "free-hero" Siegfried dying murdered (reasoning unintelligible), and the consequent restoration of gods to purer power and man to purer life; the story of the quarrelling queens above-mentioned introduced in sublimated form as sub-plot. If Wagner had set this to music, as he first intended, the world would have lost hundreds of pages of divine music shown in the subsequent tetralogy, the greater part of Wagner controversies would never have existed, not improbably the whole course of operatic history would have been for a time altered. For all that, merely as an opera-plot this compressed libretto, straight from the anvil of genius, was much better than the laboured expansion which followed. There was nothing politically offensive in it; some undefined populace looked on while a terse allegorical drama was played wherein the popular will rectified

Digitized by Google

the mistakes of government. Unreasoned parts of the design, and especially the "free-will" part, were judiciously skimmed. The whole was just a "dramatic-mystery", in which the narrative and the spectacular were not ill-balanced. However it was not (in that form) set to music.

Wagner had the shrewdness to escape in 1849 from Prussian bayonets and Saxon police-warrants, and with that experience had done with political revolutions for the rest of his life. But there are few brains which can work wisely in protracted solitude; and in the case of a most perfervid brain at its eager fifth climacteric an occupation-less exile was vastly more subversive of sound judgment than was any stress of action. Furthermore this man, who had just had a local career of particular brilliancy, giving earnest of equal reputation throughout the world, found himself suddenly uprooted from site and baulked in his pursuits. He had learnt the art of quill-driving in Paris. Nett result, in Zürich he lost all sense of proportion, and as a penman over-wrote himself to an almost incredible extent. He was unconscious of his defect, for the personally supervised "Gesammelte Schriften" (1871—1885) came out in his life-time (1813—1883). But it is a fact that if the great bulk of the prose-works had never seen the light, the world coming after him would have thought more of him. Within the limited range of opera-requirements he was a true poet; opera has never had another. As to his music, possibly he has not yet reached the zenith of his reputation. As a ratiocinator on large lines he was the poorest of the poor; his intense verbosity could hide any fallacy and make him believe any conclusion.

These remarks apply nowhere more than to the pen-labours in connection with his own scheme, destined to be in hand for 23 years, the tetralogy; where commentary was always the outward sign of tinkerings going on in the philosophically significant details of the text. Humanity is and ever will be divided into those who think that Law is greater than Man, and those who think that Man is greater than Law. Wagner's was probably the most rebellious mind which ever possessed at the same time extraordinary special powers, and of course he attorned heart and soul to the latter. But, political insurgency never having had any real meaning for him except as favouring his own immediate ends, he very speedily on Swiss soil transferred his forces to pen-revolution in connection with music, and above all in connection with the "Ring" scheme. The 1848 "Siegfried's Death" no longer satisfied him. He expanded its prologue-matter into the 3 previous nights of the tetralogy. He developed the plan, largely through the Wotan figure, of thoroughly impregnating with ethical considerations devised by himself, legends which originally only held up the mirror to nature and history respectively with the minimum of ethical significance.

The main thread of the resulting tetralogy-plot is, as already hinted, one of the most sophistical-confused trains of reasoning which ever passed through a human brain. Wrong has entered the world, below and on high. The dwarf has stolen gold (the ring) from mother-earth. The god has stolen it from the dwarf in order to pay a debt due to the giant. The god wishes a reversion to the status quo ante, but, as Wagner says, "Wotan could not undo the one wrong without committing yet another"; that is to say, he could not steal back again from the giant. The god accordingly devises the

Digitized by Google

naïf plan of begetting a descendant (grandson), who shall know nothing about the matter, who by being a "free-héro" shall not be bound by any law, and who shall thus steal the gold without its being theft. Wagner says: — "Only a free-will independent of the gods themselves, and able to assume and expiate itself the burden of all guilt, can loose the spell; and in man the gods perceive the faculty of such free-will". The grandson accordingly appears, kills the giant who seems to take the proceeding as a matter of course and a rightful act, and gets possession of the gold. One would suppose that the next step would be to restore the gold to mother-earth, and that there was nothing then here to consider but a sophistical application of the doctrine of free-will. But not so. Wagner has not yet done with the hero. He is himself immeshed with the killing of Baldur in the Edda, and the killing of Siegfried in the Nibelungenlied, which indeed form the quintessence of those particular tragedies, and round which he has already conceived the "Death of Siegfried" libretto. Therefore the gold must not be restored to mother-earth till the grandson has first somehow been killed, and to give an excuse for this, the idea of "expiation" or "atonement" or "redemption" has to be brought in. Wagner calls Wotan's grandson (Siegfried) "the rightful hero, in whom his self-reliant strength reaches full consciousness, enabling him with the free-willed penalty of death before his eyes to call his boldest deed his own". And again: — "Guiltless he has taken the guilt of the gods upon him, and atones their wrong through his self-defiance, his self-dependance". Is this really anything but absolute nonsense, a mere fabrication of a situation to reconcile two incompatible stories, a mere playing with that highly elastic and wholly obscure word "Erlösung"? It is needless to say that the old Greeks and Teutons associated no ideas of "expiation" or "atonement" or "redemption" with their Heracles and Siegfried respectively; they only frankly worshipped the physical strength shown and its results, as it is natural to all of us to admire that which is beyond ourselves. Nor has the Promethean idea of the Greeks any analogy. Prometheus (forethought) was something better than a semi-invulnerable hero of the athlete class; and moreover he had quite the worst of the story, for the ancients only pictured him to admit candidly that man's forethought was not equal to a god's knowledge. It is then obvious that the Siegfried of the "Ring of the Nibelung", the free man superior to law, was nothing but a wicker framework on which to hang Wagner's own special garments of revolt against all controlling human institutions, and especially those which interfered with himself.

Wagner did not fare better, when proceeding to infuse into the already over-loaded plot, yet further modern ethical considerations. One of these was the "redemptive" power of feminine self-sacrifice. He had legitimately illustrated Heine's rather sentimental perversion of the grim old "Flying Dutchman" terror. Here in the Brünnhilde matter the case really was weak. Putting aside the power of the breast-plated one as Wotan's inner conscience, and her attractions and wisdom as bride, she had done nothing in this particular regard of self-sacrifice except to commit "suttee" with her husband after she had first compassed his death, and perhaps afterwards repented of the same or been enlightened as to facts. That does not strike one particularly in the light of an all-potent self-sacrifice. Another modernism of Wagner's to be now read into the mediæval or legendary plot was

Digitized by Google

that love between the sexes was the paramount consideration of the world and in some undefined way the universal panacea. The climactic point of that is when Brünnhilde obstinately refuses to give up the ring on the bidding of the heavenly messenger, though she is informed that that will save the whole world, refusing simply because it is her husband's pledge of love. That may sound very fine melodrama, but if the claims of love between the sexes are to be carried to that pitch, Wagner is welcome to the monopoly of the doctrine. Thirdly, at a late hour (see Wm. Ashton Ellis, Fortnightly Review, March 1899, for chronology), Wagner drank at the fount of the "Welt als Wille und Vorstellung" (1819) of the arch-destructionist Schopenhauer; and, according to Wagner's 1856 commentary at any rate, his tetralogy reflects the idea that perfect love between man and woman consists in victory over the will-to-live, in voluntary self-extinction, in "nirvána". That desolating whimsical notion fits in at least with the dénouement in the final version, whereby neither gods nor men get any benefit after all by the "atonement", but themselves perish or disappear universally. Wagner, as is well known, was perpetually altering the purport of the concluding Brünnhilde speech; being quite aware that this was as important to his story as the verdict of a jury to a law-case. But as a matter of fact the final version (in spite of the array of annotators who confuse out-of-date opera programme-books with authoritative scores) is silent as to what is to happen after the tetralogy; nothing is said in the final score about new worlds of "peace" or "universal love"; the text of the final score is compatible with a universal and everlasting cataclysm, of which the loves of Siegfried and Brünnhilde are the immediate causa efficiens.

Well might Liszt, with all this intense confusion, and unexampled vacillating brain-ferment, give the cold shoulder to his friend's ideas of regenerating the world, and say "let us keep to the music". Well might Roeckel himself, who had gone to prison for advocating "free heroes", ask, with the critical reason of the prison-cell, why did neither Siegfried nor Brünnhilde surrender the ring and have done with it? and why when the ring got at last back to the Rhine should the gods perish? To which pertinent questions indeed he had but a reply tinged with petulance and saying in effect that some people could not understand things.

The valid answer to all is really the sentence in Wagner's letter to Roeckel of 26th January 1854: — "I believe that a true instinct has kept me from a too great definiteness, for it has been borne in on me, that an absolute disclosing of the intention disturbs true insight". If he had only kept to that, and disclosed nothing! Great licence is given to a poet. Libentius obscura creduntur. Without any "prose works", one would have seen in the Nibelung's Ring a mighty thing, with majestic characters, elevated sentiments, terse beautiful lines, a poet's mystery, and above all magnificent music such as the world had not before dreamt of. But unfortunately this did not suffice for Wagner, and he must needs rear over the statue of genius a glass palace of perfectly sham and foolish philosophy, the crash of which is even now within view.

The two books named at foot[1]) emphasize in their different ways the views given above. —— Shaw's book (with title like Walton's "Compleat

1) "The Perfect Wagnerite". By George Bernard Shaw. London, Constable.

Digitized by Google

Angler") is a commentary on plot and music (especially plot) of the "Nibelung's Ring", and has had editions 1898, 1902, 1906, 1908. Author (b. 1856) is the well-known eccentric but brilliant Irish socialist, critic, essayist, dramatist; the man who has out-Ibsened Ibsen. The book is written in sharp impatience against the mope-eyed who will not see the incontrovertible truth about Wagner's attitude and meaning. Its main text is "Godhood means to Wagner infirmity and compromise, and manhood strength and integrity"; and, speaking in his own person, author places "heroes" above "the intellectual, moral, talented people who devise and administer States and Churches". Then a running fire of those customary tirades against everything in the present social order, which make up "socialism". But persons used to this entertaining master of insolent mockery and biting paradox, know that his style is amphiplegic, and that he very soon turns against his own side, if there can be said to be a side in anything in which he is concerned. He points out Wagner's fifty inconsistencies; wholly derides the sexual love panacea, comparing this unfavourably with the diffused love-of-kind in the gentle Shelley's "Prometheus Unbound"; derides even more the eleventh-hour and intrusive Schopenhauerist self-extinction theories which are at the back of "leuchtende Liebe, lachender Tod". The remarks on the music (rather self-satisfied) are of less value, though author was a London music-critic from age 32 to 38. Indeed this book was preluded by him in musical column of the "World", 1891—1894. Book has been reviewed with acumen, and not unjustly, by Paul Moos of Ulm on Danube in "Die Musik", VII, 19, page 49, July 1908. —— The second book (Newman's) was already noticed in full in its original edition at Z. VI, 443, July 1905. Author (who previously wrote an 8vo "Study of Wagner", — London, Dobell, 1899), has a gift of clear exposition, and points out trenchantly the post-Dresden brain-ferments, when Wagner "warmed himself for a moment at each philosopher's fire", and "with the changing years changed his interpretation of the inner meaning of his own works". While confessing himself under the spell of the music, he nevertheless ridicules the cult which "thinks that Wagner was a profound thinker and a serviceable moralist as well as a great musician". He indicates the inconsistencies of the "Ring" stage-plot. —— In short here are two English authors, as there have been several French, whose sledge-hammers threaten the crystal palace.

London. **Charles Maclean.**

Sphärenmusik.

»Sieh' wie die Himmelsflur
Ist eingelegt mit Scheiben lichten Goldes!
Auch nicht der kleinste Kreis, den du da siehst,
Der nicht im Schwunge wie ein Engel singt
Zum Chor der hellgeaugten Cherubim.
So voller Harmonie sind ew'ge Geister:
Nur wir, weil uns dies morsche Kleid von Staub
So grob umhüllt, wir können sie nicht hören.«

Shakespeare, Der Kaufmann von Venedig.

1908. pp. 140 crown 8vo. 3/6. — In German as a "Wagner-Breviary" (S. Fischer, Berlin, 1908).

"Wagner", in Music of the Masters series. By Ernest Newman. London, Wellby, pp. 208, crown 12mo. 2/6.

Digitized by Google

Dichter und Gelehrte sind von der Sage der Sphärenmusik in mächtiger Weise angeregt und beeinflußt worden.

Dante stellt diese Musik noch über die Engelsmusik, und Milton verwendet die Sage von der Sphärenmusik sehr glücklich im fünften Buch seines »Verlorenen Paradieses«.

Humbold stellt sich in seinem »Kosmos« die erste Aufgabe, die Harmonie des Weltalls nachzuweisen, und der gelehrte Kepler widmete seine ganze Kraft der mathematisch-wissenschaftlichen Erforschung der Harmonie der Sphären. Wenn die Poesie der Natur das Denkvermögen solcher Männer zu beeinflussen vermag, dann wird es wohl für die heutige Leserwelt von Interesse sein, wenn ihr in kurzen Zügen jene alte Musikwissenschaft, die sich hunderte von Jahren mit dem Reiz des Geheimnisvollen umgab, wieder einmal vor Augen geführt wird.

Die Pythagoräer wandten ihre Zahlentheorie auf die geometrische Betrachtung der früh erkannten fünf regelmäßigen Körper, ja auf den Bau der Welt selbst an. Sie dachten, daß die bewegten, gleichsam schwingenden Planeten Klangwellen erregten und nach den harmonischen Verhältnissen ihrer räumlichen Intervalle eine Sphärenmusik hervorbringen müßten. Diese Musik, behaupteten sie, würde vernehmbar sein, wenn sie nicht von dem Menschen überhört würde, da, nach der Ansicht des Censorinus, die Macht ihres Klanges Taubheit hervorruft, und ferner, weil der Mensch, da sie beständig tönt, von der Kindheit an daran gewöhnt ist.

Die Mythe der Sphärenmusik selbst reicht weit über Pythagoras hinaus. Orpheus und Terpander hatten schon das Verhältnis der sieben Planetensphären praktisch verwendet, indem sie der Lyra sieben Saiten gaben. Umgekehrt wurde in späterer Zeit die siebensaitige Himmelslyra die Lyra Gottes genannt[1].

Die Siebenteilung findet auch auf die Windinstrumente Anwendung, denn schon das früheste griechische Altertum nahm an, daß die Syrinx, die siebenröhrige Pfeife des Gottes Pan, dessen Name das Universum bezeichnet, mit ihren sieben Tönen die himmlischen Harmonien darstellte. Pan selbst ist der Anführer des himmlischen Reigens und begeistert mit seinem Pfeifenspiel die ewigen Harmonien der sieben Sphären:

»Begeisterter unter den Sternen,
Spielend die Harmonien der Welt nach scherzender Flöte«.

Das aus sieben Tönen bestehende System war das Heptachord Synemmenon der Griechen. Es bestand aus zwei Tetrachorden oder Quarten, die so zusammengefügt waren, daß der Mittelton das Ende des einen und den Anfang des zweiten Tetrachords bildete. Glareanus stellt dieses System folgendermaßen dar:

Heptachord	Lyra d. Merkur	1	*Mi*	Hypate	Tetrachord
		2	*Fa*	Parhypate	
		3	*Sol*	Lychanos	
		4	*La, Mi*	Mese Synaphe	
		5	*Fa*	Paramese oder Trite	Tetrachord
		6	*Sol*	Paranete	
		7	*La*	Nete	

1) *Nicomachi Harmonices Manualis*, lib. II, ex vers. Meibom, p. 29.

Digitized by Google

Die anscheinende Vollkommenheit dieses Systems, wie auch die Entdeckung, daß die Oktave die Wiederholung des Grundtones bildete, hat die Ansicht bestärkt, daß der Zahl Sieben etwas Geheimnisvolles anhaftete. Sie hat vor den anderen Zahlen eine Vorzugsstellung, wurde nicht geboren und gebärt nicht. Dieser Gedanke der Jungfräulichkeit gab ihr den Namen Pallas, und die Pythagoräer verglichen sie mit Minerva, die ebenfalls nicht geboren wurde, sondern dem Kopfe Jupiters entsprang.

Sieben Hauptengel regieren unter Gott die Welt und haben die Aufgabe, das harmonische Verhältnis der Planeten untereinander und zum Fixsternhimmel aufrecht zu erhalten.

Plato hat diese mythische Dichtung im 10. Buch seiner »Republik« aufgenommen und erklärt, daß sich die sieben Planetensphären und die Fixsternsphären um eine Lichtsäule als Weltachse drehen. Auf jedem Kreise steht eine Sirene, die mit herumbewegt wird und einen Ton von sich gibt, wobei sich die verschiedenen Töne zu einer übereinstimmenden Harmonie verbinden.

Die Pythagoräer schälten an dieser Anschauung das Sagenhafte ab und setzten eine wissenschaftliche Erklärung an die Stelle. Sie lehrten, daß alle sich schnell drehenden Körper vermöge der Reibung mit der atmosphärischen Luft gewisse Töne erzeugten, die je nach der Größe der Körper und der Schnelligkeit der Umdrehung höher oder tiefer seien. Diese Töne stehen in einem höchst musikalischen Verhältnis, und die erzeugte Harmonie ist vollkommener als irgendwelche Harmonie der Menschen. Der durch die Umdrehung des Saturn erzeugte Ton heißt Hypate; der Saturn ist am weitesten von uns entfernt, und sein Ton ist höher als alle andern Töne. Der tiefste Ton, Neate genannt, wird von dem Mond, dem uns am nächsten stehenden Weltkörper hervorgerufen. Der Ton des Jupiter heißt Parypate, der der Venus Paraneate, der der Sonne, die von beiden Endpunkten gleichweit entfernt ist, Mese. In gleichen Abständen von der Sonne stehen Mars und Merkur mit ihren Tönen Hypermese und Paramese. Pythagoras nannte die Entfernung des Mondes von der Erde einen Ganzton, die Entfernung zwischen Mond und Merkur einen kleinen, und die zwischen Merkur und Venus einen großen Halbton; von der Venus bis zur Sonne sind anderthalb Töne, von der Sonne bis Mars ein Ganzton, vom Mars bis zum Jupiter ein kleiner, vom Jupiter zum Saturn ein großer Halbton und endlich von da bis zum Fixsternhimmel wieder ein kleiner Halbton.

Demnach stellt sich dieses Schema folgendermaßen dar:

Erde	
	Ganzton
Mond	
	Kleiner Halbton
Merkur	
	Großer Halbton
Venus	
	Anderthalbton
Sonne	
	Ganzton
Mars	
	Kleiner Halbton
Jupiter	
	Großer Halbton
Saturn	
	Kleiner Halbton
Fixsternhimmel	

Digitized by Google

In dieser Aufstellung sind neun Töne angenommen, die den neun Musen entsprechen. Wie in der christlichen Zeit die Engel, so treten hier die Musen als Himmelssängerinnen auf.

Nach Plutarch sind sie so verteilt, daß acht im Himmel in den acht Sphären wohnen, während die neunte Muse unter dem Monde ihren Sitz hat. Während manche Philosophen den Musen nur die Aufgabe zusprechen, das harmonische Verhältnis der Planeten untereinander und zum Fixsternhimmel zu überwachen, spricht Martianus Capella ausdrücklich von lieblichen Melodien der Musen und harmonischem Geläute der Himmelskörper.

Während, wie bereits erwähnt wurde, das System der Sphärenmusik schon in frühesten Zeiten den Griechen bekannt war, ist der Name Pythagoras eng damit verknüpft.

Pythagoras hat keine Schriften hinterlassen. Was wir von ihm und seiner Lehre wissen, ist durch Schüler, die aus den entferntesten Teilen Italiens und Griechenlands zu ihm kamen, sowie durch die Neupythagoräer uns übermittelt worden. Einer der bedeutendsten dieser letzteren war Nicomachus von Gerasa, der in der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts n. Chr. lebte. Die musikwissenschaftliche Tätigkeit dieses Gelehrten, die uns aus zahlreichen Schriften und Fragmenten bekannt ist, hat tiefgreifenden Einfluß auf die Musikästhetik des Mittelalters ausgeübt[1]). Obgleich seine musikästhetischen Anschauungen platonische, aristotelische, stoische und pythagorenische Elemente enthalten, bekennt er sich doch mit Stolz als einen Nachfolger des alten Pythagoras.

Das Fundament der gesamten griechischen Musikästhetik war zuerst rein mathematischer Natur. Die Zahl war den Griechen der Urgrund aller Dinge und bildet den Ausgangspunkt ihrer Ethoslehre[2]). Mit der Zeit wurde die Musik damit verbunden als symbolisierendes Element, und die Sphärenharmonie war das Resultat. Daraus entstand jene eigentümliche Musikästhetik, die an Stelle wissenschaftlicher Forschung und Erklärung der Gesetze der musikalischen, theoretischen Kunst mit symbolischen, phantastischen und allegorischen Elementen durchsetzt war.

Die Lehre des Pythagoras fand Beifall, aber sein System wurde in verschiedener Weise beurteilt. Während Cicero und Boetius[3]) sich günstig darüber aussprachen und Macrobius[4]) von ihm als von einer göttlichen und himmlischen Idee spricht, behandelt es Valesius[5]) als grundlosen Unsinn. Er durchschaute wohl, daß diese Harmonie der Welt, die seine zeitgenössischen Gelehrten in Tönen auszudrücken versuchten, ein wunderbares Phantasiegebilde, aber eben ein Phantasiegebilde war.

Trotzdem war es nicht möglich, den Glauben an die Harmonie der Sphären auszurotten, und wie so manches Heidnische vom Christentum aufgenommen wurde, so ragt auch jene altheidnische Sage tief in die christliche Zeit hinein.

Der Alexandriner Philo[6]), ein direkter Abkömmling der Neupythagoreer, stand ganz unter dem Einfluß der Symbolik und Allegorie. Ihm war die Religion das Ziel alles Studiums. Die Fäden der gesamten Wissenschaft liefen in ihr zusammen. Deswegen betrachtete er auch die Wissenschaften,

1) Abert, Die Musikanschauung des Mittelalters.
2) Abert, Lehre vom Ethos in der griechischen Musik.
3) Lib. I. Cap. II.
4) *Somnium Scipionis*, lib. II. Cap. III.
5) *Sacr. Philosoph.* Cap. XXVI etc.
6) Siegfried, Philo von Alexandria. (Jena 1875.)

Digitized by Google

wozu er die Musik rechnete, als etwas Untergeordnetes[1]), als etwas, das dazu diente, den Zusammenhang zwischen dem Irdischen und dem Himmlischen zu erweisen[2]). Dazu bediente er sich der Zahlensymbolik und der Sphärenharmonie der Neupythagoräer.

Gerade wie diesen, nur in noch höherem Grade, hatte auch für ihn die Musik nichts musikalisch Schönes. Sie war nicht Selbstzweck, sondern hat nur insofern Wert, als sie direkt zur Erforschung des Göttlichen diente[3]).

Philo schreibt im ersten Buch von den Träumen, daß Gott nicht allein durch Menschen, sondern auch durch die leuchtenden Körper des Himmels, die durch die Bewegung wohlklingende Harmonien und Gesänge hervorbrächten, gepriesen würde. Er meint, daß der Mensch, dem es vergönnt sei, die Musik zu hören, kein Verlangen mehr hätte nach irdischer Speise und irdischen Genüssen, sondern daß ihn eine schwärmerische Sehnsucht nach den göttlichen Gesängen und Harmonien verlangen ließ.

Zwischen den Neupythagoräern und den Kirchenvätern des Mittelalters steht Plotinus[4]), ein Mann, der vergeblich versuchte, die griechische Lehre vom Musikalisch-Schönen zur Geltung zu bringen. In der Lehre des Plotinus erblickt man geradezu[5]) den Anfang einer Ästhetik im neuzeitlichen Sinne. Für ihn ist die Musik nicht Wissenschaft, sondern Kunst. Doch auch er kann sich aristotelischen und platonischen Einflüssen nicht gänzlich verschließen. In seiner Physik spricht er nicht allein mehrmals von der im Weltganzen herrschenden Harmonie, sondern er macht auch die Harmonie der Sphären zum Gegenstand eingehender Erörterungen[6]).

Plotin ist der letzte Vertreter des echten griechischen Geistes, der die Musik als etwas künstlerisch Ethisches behandelte. Die phantastische Symbolik der Zahlen war ihm verhaßt.

Unter seinen Nachfolgern wurde das alles anders. Porphyrius, der bedeutendste Schüler Plotin's, sowie dessen Schüler Jamblichus, der Verfasser eines großen, für Musikforscher wichtigen Werkes »Über die Lehrsätze der Pythagoräer«, von dem sich fünf Bücher erhalten haben, knüpfen wieder an die Lehren des Pythagoras an und ergehen sich in symbolischen Erklärungen der der Musikwissenschaft zugrunde liegenden Zahlen.

Auch Proklus gehört zu dieser Gelehrtengruppe. Er behandelt die Sphärenharmonie durchaus in pythagoräischem Sinne und mißt der mathematischen Symbolik große Bedeutung bei.

Nachdem in vorstehendem in knappen Andeutungen die Lehren der griechischen Philosophen und ihrer Schüler und Nachfolger berührt wurden, geziemt es sich festzustellen, wie die Lehre von der alten Sphärenharmonie von den christlichen Kirchenvätern des Mittelalters verstanden und ausgelegt wurde. Unter ihnen ragt Ambrosius, Bischof von Mailand hervor. Er glaubt mit den alten Philosophen, daß die Bewegung der Sphären liebliche und kunstvolle Klänge erzeugten, die alle irdische Musik überträfen. Diese Welt- und Urmusik sei das Vorbild der irdischen Musik gewesen, und König David habe in Nachahmung dieser von den Weltkörpern unter sich geführten musi-

---

1) s. Abert, S. 37.
2) *De opific. mundi*, I, 41. 12.
3) Abert, S. 42.
4) Breuning, Die Lehre vom Schönen bei Plotin.
5) Müller, Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten.
6) Abert, S. 48.

Digitized by Google

kalischen Unterhaltung, die selbst in den entferntesten Räumen des Weltalls vernehmber ist, die Kunst der Psalmodie eingeführt[1]). Diese Lehre wurde von allen Kirchenvätern des Mittelalters übernommen und dazu ausgenutzt, den Gläubigen die Weisheit der göttlichen Weltordnung zu predigen.

Der Bischof Isidorus von Sevilla, der etwa achtzig Jahre vor dem Einfall der Araber in Spanien dort unter den Westgoten schrieb, hat unter seinen zwanzig Büchern, die sich bis ins sechzehnte Jahrhundert in vielen Schulen erhalten haben, ein Werk — *De harmonica et caelesti musica* — in dem er von den süßen Harmonien der Planetensphären spricht. Er erklärt, warum das menschliche Ohr sie nicht vernimmt, bespricht die musikalischen Intervalle der Planeten und erwähnt der neun Musen, die, den neun Wohlklängen zwischen der Erde und dem Firmament entsprechend, von den Philosophen Griechenlands erfunden worden seien.

Der Inhalt dieses Werkes wurde von dem im Jahre 1035 im Piemontesischen geborenen Anselm, dem späteren Erzbischof von Canterbury, neu bearbeitet und unter dem Titel *De imagine mundi* bekannt gegeben. Auch Vinzent, Erzbischof von Beauvais[2]) hat die Abhandlung Isidors von Sevilla in den dritten, 1200 Seiten umfassenden und den Naturwissenschaften gewidmeten Band seines »Spiegels der Natur«, eines groß angelegten enzyklopädischen Werkes aufgenommen.

Isidor von Sevilla macht von der von den Pythagoräern überkommenen Theorie von der allegorischen Bedeutung der Zahlen weitgehendsten Gebrauch und geht ihr mit allen Mitteln einer mystisch-symbolischen Spekulation nach. In der Auslegung der von den Pythagoräern als erste »vollkommene« bezeichnete Zahl drei z. B. fügt er den dem Wissen seiner Zeit entstammenden »Dreiheiten« noch die drei, die Musik bedingenden Faktoren[3]) hinzu: *vox*, *flatus* und *pulsus*. Mit der allegorischen Andeutung dieser drei Faktoren werden sie so recht eigentlich für den Preis der Dreieinigkeit geeignet bezeichnet[4]).

Neues Leben erhielten diese Ansichten, als sich im 9. bis 12. Jahrhundert arabische Elemente in Europa einbürgerten. Alfarabi, der besonders auf dem Pythagoräer Ptolemäus fußt und dessen musiktheoretische Schriften in seinem bedeutendsten astronomischen Werk, dem »Almagest«, vielfach anzieht, beschreibt das Verhältnis der Musik zur Astronomie und widmet, wie die Neupythagoräer, der Zahlensymbolik einen breiten Raum[5]).

Durch Alfarabi und seine Anhänger und Nachfolger nisteten sich nicht allein neue Allegorien in die Abhandlungen der abendländischen Philosophen ein, sondern die alten Gleichnisse und Allegorien wurden erhärtet und bestätigt.

So ziehen sich jahrhundertelang die pythagoreischen Ansichten durch die Schriften der Musikästhetiker, und wir erleben das Schauspiel schrankenloser Phantasterei. Die Neunzahl der Musen wird in sehr rationalistischer Weise von dem *novem officia humanae vocis* (vier Zähne, zwei Lippen, Zunge, Kehle und Lunge) abgeleitet[6]).

Regino[7]) bringt, der pythagoreischen Astrologie gemäß, die neun Musen

1) Abert, S. 82.
2) Lebte in der Mitte des 13. Jahrhunderts.
3) Das ist solche, die Anfang, Mitte und Ende besitzen.
4) Abert, S. 118. 5) Abert, S. 169.
6) Berno, *Prolog. in tonar.* C. 2 (G II 64a).
7) Regino, *De harm. instit.* C. 17 (G I 245).

Digitized by Google

mit den neun Himmelssphären (den sieben Planeten, der Sphäre des Himmels und der der Erde) in Verbindung.

Diejenigen Ästhetiker, die nur acht Sphären annahmen, betrachteten die neunte Muse als die Vertreterin des Zusammenklangs der andern acht.

Daran knüpfen sich weitausgesponnene allegorische Erklärungen, die Astrologisches mit Mythologischem, Christlich-Asketisches mit rein Musikalischem verquicken.

Der bedeutendste Gelehrte, der sich mit den Weltharmonien am ausdauerndsten beschäftigte, war der am 27. Dezember 1571 in der württembergischen Stadt Weil geborene Astronom und Mathematiker Johann Kepler.

Die berühmtesten Werke Kepler's sind sein *Prodromus Dissertationum de Proportione Orbium coelestium* und das *Mysterium Cosmographicum*. Das letztere Werk schätzte er so hoch, daß er zu seinem Freunde Thomas Lansius sagte, wenn ihm die Wahl gestellt würde zwischen dem Kurfürstentum Sachsen und den in seinem Werke niedergelegten Entdeckungen, er auf jenes verzichten würde.

Er veröffentlichte ferner noch ein Werk — *Harmonices Mundi* —, das er dem englischen König Jakob I. widmete, und das besonders von Musik handelte.

Wie wir weiter unten sehen werden, faßte Kepler die Harmonie der Welt nicht im rein musikalischen Sinne auf, sondern erklärt, daß weder im Himmel Töne vorkämen, noch die Umdrehungen der Planeten so heftig seien, daß vermöge der Reibung mit dem Äther Musik entstehen könne. Dagegen werde die Harmonie der Planeten durch das Licht offenbart, sie bestehe nur in Zahlenverhältnissen, welche den musikalischen Konsonanzen entsprechen.

Schon Tycho de Brahe hatte die geschlossenen, doch durchsichtigen Sphären der Alten verworfen. Er war der Meinung, daß der mit Luft (Äther) angefüllte freie Himmelsraum als widerstehendes Mittel durch rotierende Weltkörper erschüttert werden und Töne von sich geben könnte. Kepler schloß sich anfangs diesen Ansichten an und versuchte, sie zu ergründen. Die Harmonie des Himmels beruht nach ihm auf zwei Grundgesetzen: Das geometrische Gesetz der fünf regelmäßigen Körper: Würfel, Tetraeder, Oktaeder, Dodekaeder und Isokaeder und das musikalische Gesetz der Harmonie. Beide Gesetze ergänzen sich, und beide passen sich einander an.

Apelt faßt die sehr verwickelte Kepler'sche Lehre folgendermaßen zusammen:

»Die Harmonien des Himmels können gesucht werden:

1. In den verhältnismäßigen Abständen der Planeten von der Sonne;
2. in den Umlaufszeiten;
3. in dem Bogen der Bahn, den der Planet täglich zurücklegt;
4. in der Zeit, die der Planet braucht, um gleichgroße Bogen seiner Bahn zu beschreiben;
5. in den Winkeln der Sonne, den zurückgelegten Bogen entsprechend, oder, wie die Astronomen sagen würden, in der täglichen heliozentrischen Winkelbewegung des Planeten«.

Alle diese Dinge sind mit Ausnahme der Umlaufszeiten durch den ganzen Umlauf hindurch veränderlich, und zwar erfolgen die Veränderungen am langsamsten in der Nähe des Perihels, und Aphels[1]) am schnellsten, wenn

1) Aphel ist der Punkt, worin Planet oder Komet in seiner Laufbahn um die Sonne am weitesten von derselben absteht; Perihel, das Gegenteil, die größte Sonnennähe desselben.

Digitized by Google

der Planet seine mittlere Entfernung erreicht. — — Kepler kommt nun zunächst in seinen Untersuchungen zu dem Resultat, daß die Harmonie nicht in den Entfernungen, sondern in den Bewegungen liegen müsse. Wenn man nun nach den tychonischen Beobachtungen die heliozentrischen Winkelgeschwindigkeiten der Planeten in ihren Aphelien und Perihelien, also die kleinsten und größten Bewegungen miteinander vergleicht, so stellen sich dieselben folgendermaßen dar:

Saturn $\left(\begin{array}{l}\text{Aphel} = 1'46'' = a \\ \text{Perihel} = 2'15'' = b\end{array}\right) \frac{1'48''}{2'15''} = \frac{4}{5}$ Große Terz.

$\frac{a}{d} = \frac{1}{3}$, $\frac{b}{c} = \frac{1}{2}$

Jupiter $\left(\begin{array}{l}\text{Aphel} = 4'30'' = c \\ \text{Perihel} = 5'30'' = d\end{array}\right) \frac{4'35''}{5'30''} = \frac{5}{6}$ Kleine Terz.

$\frac{c}{f} = \frac{8}{1}$, $\frac{d}{e} = \frac{1}{5}$

Mars $\left(\begin{array}{l}\text{Aphel} = 26'14'' = e \\ \text{Perihel} = 38'1'' = f\end{array}\right) \frac{25'21''}{38'1''} = \frac{2}{3}$ Quinte.

$\frac{e}{h} = \frac{5}{12}$, $\frac{k}{g} = \frac{2}{3}$

Erde $\left(\begin{array}{l}\text{Aphel} = 57'3'' = g \\ \text{Perihel} = 61'18'' = h\end{array}\right) \frac{57'28''}{61'18''} = \frac{15}{16}$ Halbton.

$\frac{g}{k} = \frac{3}{5}$, $\frac{k}{i} = \frac{5}{8}$

Venus $\left(\begin{array}{l}\text{Aphel} = 94'50'' = i \\ \text{Perihel} = 97'37'' = k\end{array}\right) \frac{94'50''}{98'47''} = \frac{23}{25}$ Diesis.

$\frac{i}{m} = \frac{1}{4}$, $\frac{k}{l} = \frac{3}{5}$

Merkur $\left(\begin{array}{l}\text{Aphel} = 164'0'' = l \\ \text{Perihel} = 384'0'' = m\end{array}\right) \frac{164}{394} \cdots = \frac{5}{12}$ Oktave mit kleiner Terz.

Vorstehende Tabelle bildet die Basis von Kepler's Harmonie des Himmels. Ihr Sinn ist in kurzen Worten folgender:

Ein Ton entsteht aus einer Anzahl von Schwingungen, die eine Saite von gewisser Länge in einer gewissen Zeit macht, und die Schwingungszahl eines Tones entspricht der Anzahl der Sekunden, mit der man die tägliche heliozentrische Winkelbewegung eines Planeten ausdrückt. Infolge der verschiedenen Geschwindigkeit gibt ein Planet nicht immer denselben Ton von sich, er behält nicht immer dieselbe Schwingungszahl und durchläuft also ein musikalisches Intervall. Wenn man nun seine kleinste Geschwindigkeit als Anzahl von Schwingungen betrachtet, die der Grundton in der Zeiteinheit macht, so kann man das Verhältnis jedes anderen Tones zu diesem Grundton und mithin auch die Größe des Intervalls, welches der Planet von seinem tiefsten bis zu seinem höchsten Ton durchläuft, leicht ausrechnen. Diese hängt ab von der Exzentrizität seiner Bahn, d. i. von der Größe der Veränderung seiner mittleren Entfernung.

Die Kepler'sche Lehre ist verwickelter und phantastischer Natur. Während er, durch die uralte Sage auf den Gedanken der Sphärenharmonie gebracht, die wesentlichen Absichten, die jener Sage zugrunde lagen, verwarf, hielt er die Phantasie, die man daraus abgeleitet hatte, von der unhörbaren Welt-

Digitized by Google

musik aufrecht. Er glaubte nicht an die Töne, aber an die Harmonie der Sphären; und obgleich diese Lehre jetzt als ein kühnes Traumbild angesehen wird, bildete sie dennoch in der Kulturgeschichte des menschlichen Geistes den Übergang zur Mechanik des Himmels. Kepler's Lehre von der Sphärenmusik ist ein Phantasiegebilde und ohne wissenschaftliche Bedeutung, aber sie ist das verbindende Glied zwischen der pythagoräischen Naturphilosophie und den induktiven Naturwissenschaften.

Alzey. **Fritz Erckmann.**

Extraits de Bulletin français de la SIM.

Nr. 7.

Boris Godounov (4 croquis inédits de Mlle **E. de Krouglicoff**).

Rimsky Korsakoff par **Louis Laloy.**

La classification des timbres par **J. d'Udine.**

Les timbres musicaux peuvent être assimilés aux couleurs, si l'on les envisage du point de vue esthétique pur, et non du point de vue scientifique. On peut leur reconnaître les mêmes qualités: 1° le degré chromatique: (valeur pour les couleurs, hauteur pour les sons;) 2° la puis sance de hauteur, intensité particulière conférée par le degré chromatique; 3° la puissance chromatique, c'est à dire l'intensité particulière conférée par le timbre ou par la couleur.

Rien ne s'oppose à ce que les timbres musicaux aient, eux aussi, des complémentaires; il faudrait arriver à les grouper par familles selon leur mordant, leur chaleur, leur velouté, etc., et chercher ensuite ceux qui s'opposent exactement les uns aux autres. Cette classification pourrait être d'un certain secours à tous ceux qui s'occupent d'orchestration, et leur enseignerait à priori l'effet des mélanges, des réactions et les puissances diverses des différentes combinaisons orchestrales.

Les chants d'amour dans la musique orientale par **Gaston Knosp.**

Chez bien des races encore frustes, non entamées par notre civilisation européenne, le chant d'amour demeure avec la danse la seule forme musicale. — Analyses et citations de divers chants d'amour arabes, persans, hindous, javanais, cambodgiens, annamites, chinois et japonais.

Nr. 8.

Lecerf de la Viéville et le goût classique par **Henry Prunières.**

L'abbé Raguenet, dans son parallèle des Italiens et des Français, ayant attaqué la froideur et la monotonie du style de Lulli, se vit réfuter par un défenseur de la tradition classique, J. L. Lecerf de la Viéville, dont le livre renferme toute la théorie musicale du XVIIe S. Nous trouvons là les principes de cet art rationaliste, qui apprécie le goût et la mesure avant la beauté plastique; de cet art simpliste, qui condamne toute recherche, toute velléité de science, aussi bien que toute manifestation originale et spontanée du génie.

La Tradition par **Jaques Dalcroze.**

Le sens d'une musique et la nature des sentiments qu'elle exprime sont variables. L'artiste vrai n'a pas besoin de connaître la tradition pour s'assimiler un chef d'œuvre; il lui suffira de le revivre, et son cœur lui dictera, sous le coup même de l'émotion ressentie, toutes les impressions contenues d'une façon latente dans le morceau qu'il exécute.

Poësie et Musique par **Louis Thomas**

avec extraits du nouvel ouvrage de Mr. Henri Allorge, le Clavier des Harmonies.

Digitized by Google

Musikberichte.

Die Bachfeier in Basel. Die vom Baseler Gesangverein in den Tagen vom 13. bis 15. Juni 1908 veranstaltete Bachfeier legte ein schönes Zeugnis über den Fortschritt der Bachbewegung in der Schweiz ab. Der genannte Verein, der bereits auf eine vierundachzigjährige Vergangenheit zurückblickt, hat laut seiner Festschrift 1899 Bach zuerst Anfang der Fünfzigerjahre, und zwar mit Kirchenkantaten in seine Konzerte eingeführt. 1861 folgte die Johannes-, 1865 die Matthäuspassion und 1882 die Hmoll-Messe. Eine Feier im Jahre 1885 war Händel und Bach zugleich gewidmet.

Die diesjährige Feier unter der Leitung von Hermann Suter begann mit einer in jeder Beziehung wohldurchdachten Aufführung der Johannespassion im Münster. Besondere Sorgfalt war auf die Ausführung des Continuo verlegt worden. In die Rezitativbegleitung des Evangelisten teilten sich Klavier und Orgel, indem letztere immer bei besonders ausdrucksvollen Stellen, wie z. B. bei »und weinete bitterlich« oder »und neigte das Haupt und verschied« eingriff. Angesichts der Wirkungen, die dadurch erzielt wurden, verzichtete man gern auf die Einheitlichkeit, die dabei verloren ging. Bemerkenswert war ferner die hoffentlich bald zur Regel werdende chorische Besetzung der Oboen, und auch für das wundervolle Kolorit des Baßarioso »Betrachte, meine Seel'« hatte man durch Verwendung zweier Violes d'amour Sorge getragen. Die ganze Aufführung stand in den Soli (Messchaert, L. Heß, H. van Oort, Else Rosenmund, Anni Hindermann) und Chören unter dem Zeichen des Realismus und war durchweg sehr lebendig.

Der Kammermusikmatinee lieh der spanische Violoncellist Pablo Casals seine ausgereifte Kunst. Wie klar er einem den Inhalt jedes Satzes der *C*dur-Suite für Violoncell allein nachschaffend hinstellte, war bewunderungswürdig und mußte selbst die geschworensten Anhänger des Formalismus bekehren. Aus dem Programm sei noch das vierte Brandenburgische Konzert für Violine, zwei Flöten, Streichorchester und Continuo in *G*dur hervorgehoben, das Hermann Suter vom Flügel aus leitete und so auch für das Auge die alte Zeit wieder aufleben ließ. — Am Nachmittag desselben Tages fand eine Wiederholung der Johannespassion statt.

Das Konzert am dritten Tage war der Kirchenkantate, der Motette und den Orgelwerken gewidmet. Die Höhepunkte bildeten die Wiedergabe der Solokantate »Ich will den Kreuzstab gerne tragen« durch Messchaert, sowie der Motette »Singet dem Herrn ein neues Lied« durch den Gesangverein, der damit seinen Leistungen die Krone aufsetzte.

Albert Nef.

Notizen.

Barcelona. Vom 19. bis 24. Oktober dieses Jahres findet hier ein Bachfest statt. Der Veranstalter ist der dortige, größte Oratorienverein »*Orfeó Catalá*« unter Leitung seines rührigen Dirigenten Lluis Millet. Das Fest soll eingeleitet werden durch einen großen Vortrag über Bach (in französischer Sprache), gehalten von Dr. Albert Schweitzer, dem bekannten Bach-Ästhetiker. Es sollen dann noch ein Orchesterkonzert, ein Kantatenabend und ein Orgelkonzert gegeben werden, letzteres mit Beteiligung von Gesang (Tenor). Die Orgel spielt in allen Konzerten Herr Dr. Schweitzer. Zu den Kantaten, die meist auf Tenor-Beteiligung gehalten sind (Kantaten 65, 85, 104 usw.), und zu Liedervorträgen im Orgelkonzert ist der deutsche Bachsänger George A. Walter aus Berlin engagiert.

Berlin. In den Besitz der kgl. Bibliothek ist durch das hochherzige Geschenk des Kommerzienrats Ernst v. Mendelssohn die wohl wertvollste Privat-Musikautographensammlung gelangt. Den Hauptinhalt bilden: Eine Kantate und ein Heft Choralvorspiele von J. S. Bach, 4 Sinfonien, eine Konzertante für Violine und eine Messe von J. Haydn, die Partitur der »Entführung« und ein Skizzenbuch von Mozart, die 4., 5. und 7. Sinfonie, eine ganze Anzahl Kammermusikwerke, die Ouvertüre zu »Fidelio« (*E*dur), sowie das erste und zweite Finale und ein Skizzenbuch von Beethoven, ferner das Violinkonzert von F. Mendelssohn-Bartholdy.

Digitized by Google

Breslau. Prof. Dr. Emil Bohn, einer der stillen, hochverdienten Musiker und Musikhistoriker, ist zum ordentlichen Honorarprofessor der Universität Breslau ernannt worden.

Brüssel. Hier feierte am 31. Juli François Auguste Gevaërt seinen 80. Geburtstag. Auf die Verdienste dieses als Musiker wie als Gelehrten außerordentlichen Mannes an dieser Stelle einzugehen, ist unnötig. Gevaërt ist bekanntlich auch Vorsitzender der belgischen Landessektion unserer Gesellschaft.

Ferrara. Gelegentlich der Frescobaldi-Feier fand hier vom 31. Mai bis 2. Juni ein Kongreß italienischer Musikforscher statt. Auf Vorschlag des Prof. Gasperini (Parma) konstituierte sich die »*Associazione dei musicologi italiani*« mit dem Zwecke, einen Katalog der in öffentlichen wie privaten italienischen Bibliotheken vorhandenen musikalischen Werke zu verfassen. Zum Vorsitzenden wird Prof. Gasperini (Parma) gewählt, zu stellvertretenden Vorsitzenden die Professoren Bonaventura (Florenz) und Vatielli (Bologna), zu Beisitzern d'Angeli, Dott. Chilesotti und Montefiori, zu Sekretären de Rensis, Luzzi und Azzoni. Die Bildung von Sektionen in Palermo, Neapel Rom, Florenz, Bologna, Parma, Pesaro, Ferrara, Mantua, Padua, Venedig, Mailand und Turin ist vorgesehen. Zwei bemerkenswerte, an das Unterrichtsministerium gerichtete Resolutionen werden gefaßt: Die erste bittet, in den staatlichen Musikschulen und öffentlichen Bibliotheken die musikalischen Werke von Berufenen katalogisieren zu lassen. Die zweite ersucht um Einrichtung von Lehrstühlen für Musikwissenschaft an den Musikinstituten, Universitäten und Hochschulen.

Jena. Der Anteil der Musik an der Jubiläumsfeierlichkeit der Universität (gegründet 1458) war sehr bedeutend, so daß man von einem kleinen Musikfest reden kann Die Programme der einzelnen Darbietungen charakterisieren eine sehr glückliche Mischung von alter und neuer Festmusik. Das Festkonzert brachte Liszt's Festklänge (die in Jena ihre erste Aufführung zur Feier von Mendelssohn's Geburtstag am 3. Februar 1861 erlebte), Händel's Krönungshymne: Zadok der Priester (1727) und Beethoven's neunte Sinfonie, die in Jena zum erstenmal vollständig aufgeführt wurde. Den Jubiläumsgottesdienst eröffnete der erste Satz des eigens für das Jubiläum komponierten 100. Psalm (für 4—8st. Chor, Orchester und Orgel) von Max Reger, der anläßlich dieser Feierlichkeiten zum Ehrendoktor der Universität ernannt wurde. Außer einem als a cappella-Satz vorgetragenen Choral: »Amen zu aller Stund« von Bach gelangte nochmals Händel's Krönungshymnus mit verändertem Text: »Ehre sei Gott« zur Aufführung. Einen weiteren Festakt leitete G. Gabrieli's Bläser-Sonate »*pian e forte*« ein; den Schluß bildete das Meistersingervorspiel von Wagner. Die Einweihungsfeier der neuen Universität wurde umrahmt von dem von Prof. Liebmann-Jena gedichteten und ebenfalls von Max Reger für eine Altstimme, gemischten Chor und Bläserbegleitung komponierten »Weihegesang« und Beethoven's »Zur Weihe des Hauses«. Leiter sämtlicher Aufführungen war der akademische Musikdirektor Prof. Fritz Stein, der in kurzer Zeit dem Jenaer Musikleben so entschiedene Impulse gab. Sehr interessant ist die Nachricht, daß man im Jahr 1758, als die erste Jubiläumsfeier abgehalten wurde, unter andern Festkompositionen auf dem fürstlichen Schlosse vom *Collegio musico* in einer Tafelmusik eine Kantate »Streit zwischen Phöbus und Pan« aufführte, die den gleichen Text wie das bekannte Bachsche Werk enthalten soll. Ob es sich auch um die Musik Bach's oder um eine neue Komposition handelt, läßt sich nicht bestimmen. Anzunehmen ist wohl das letztere. Im Jahr 1858 bestanden die größeren Festaufführungen in Bach's Kantate: »Nun lob' meine Seel' den Herrn«, dem 100. Psalm von Händel (dieses Mal von Reger), dem 65. Psalm von F. W. Stade, damaligem Universitätsmusikdirektor und einem eigens für den Festgottesdienst komponierten *Gloria* von F. Liszt.

Leipzig. Mit Beginn des Wintersemesters 1908/9 wird an der Universität Leipzig die Musikwissenschaft in die Reihe der von Staatswegen anerkannten Lehrfächer einrücken, sofern sie eigene Lehr- und Studienräume angewiesen erhält. Das Parterre des Hauses Universitätsstraße 13 wird z. Z. für die Zwecke des Musikwissenschaftlichen Seminars umgebaut. Außer einem größeren Auditorium mit Flügel, Notenpulten, Tafel usw. für musikwissenschaftliche Kollegien und die Übungen

Digitized by Google

des *Collegium musicum* wird ein Bibliotheksraum mit Arbeitstischen usw. nebst zwei Nebenräumen (Direktorialzimmer und Garderobe) eingerichtet. Der bisher angesammelte kleine Grundstock der Seminarbibliothek wird durch Stiftungen von verschiedenen Seiten sicherlich erweitert werden. Direktor des Seminars ist Prof. Dr. Hugo Riemann.

Karl Straube, dem Organisten an der Thomaskirche, Dirigenten des Leipziger Bachvereins und Herausgeber einiger wertvoller Sammlungen alter Orgelmusik wurde vom sächsischen Kultusministerium der Titel eines Professors verliehen.

Die Leitung des Riedel-Vereins übernimmt von nächster Saison an der erste Kapellmeister der Leipziger Oper, Richard Hagel.

London. — *Schopenhauer and Wagner.* The 20-page "Fortnightly Review" article of March 1899 mentioned under "Two English Authors on Wagner's Ring" was incited by a partisan desire to show that any ultra-pessimistic aim found in latest version of Wagner's "Ring" plot was inserted there before W. had "read one line of Schopenhauer's works, or even heard of his system"; the article adding that this last did not happen till September 1854. But neither of these positive statements can be verified. The quoted letter to Liszt (12 Dec. 1854) is quite vague. Duly dated copies of the libretto at its different stages are not available to compare. Whatever W. actually read, Schopenhauerism had been in the air at Leipzig considerably before 1854. Finally he himself says explicitly in his letter to Roeckel of 23 Aug. 1856, "It required the complete subversion of my intellectual conceptions, brought about by Schopenhauer, to .... supply me with the only adequate key-stone to my poem." —— This point is laboured. The "Fortnightly Review" article is however interesting in that W. Ashton Ellis, when writing it, had in his temporary possession one of the rare original 50 privately printed copies (pp. 160 demy 8vo, E. Kiesling, Zürich) of the 1853 complete-Ring libretto; i.e. the actual presentation-copy sent by W. to Schopenhauer at the end of 1854. Schopenhauer annotated that copy freely, and Ellis gives exhaustive account of the remarks. These are mostly devoted to details of verbal style, but show that Schopenhauer's attention was caught by Wagner's alliterative poetic novelty, and that he spent a sitting or two over it. Ellis repeats this analysis at vol. I, 84—88, 440—446, of his "Life of Wagner"; but to some the Review may be more accessible than the Life. —— Ellis concludes article by giving complete account of the aged Schopenhauer's views on Wagner's music itself. These more naive than instructive.

Warschau. Chopin's sterbliche Überreste sollen auf Betreiben des Warschauer Chopinvereins nach Warschau übergeführt werden, wo ein Ehrengrab in Aussicht steht. Auch trägt man sich mit dem Gedanken eines Chopin-Museums, sowie schon lange mit dem eines Denkmals, welch' letzteres aber immer noch an dem Vorgehen der russischen Regierung zu scheitern scheint.

Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienener Bücher und Schriften über Musik.

Bülow, Hans v. Briefe und Schriften. VII. Bd. Briefe VI. Bd. Meiningen 1880—1886. Hrsgegb. von Marie von Bülow. 8°, XXIV und 422 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1907. ℳ 5.—.

Der 6. Band der Briefe (7. der Briefe und Schriften) Bülow's soll der zweitletzte sein. Die Herausgeberin, Bülow's Witwe, legt hier offen die Gründe dar, warum der Ausgabe als solcher die Briefe an Wagner und an den Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen und seiner Gemahlin nicht beigegeben werden konnten. Sie wurden ihr von den in Frage kommenden Persönlichkeiten nicht bewilligt. Frau von Bülow selbst ist mit gutem Beispiele vorangegangen, indem sie sogar die »Brautbriefe« Bülow's an sie hier vorlegt. Um seine Persönlichkeit in jeder Beziehung für sich sprechen zu lassen, glaubte sie — denn um ein solches muß es sich bei einem feinorganisierten Wesen handeln — dieses Opfer bringen zu müssen. Diese Briefe machen in diesem Bande, der ohnedies stark geschäftlicher Natur ist, auch gerade-

Digitized by Google

u die Idylle aus, wenn man von einer olchen bei Bülow, diesem in seinem Wesen nicht wegen der Nerven, die einfach glän-end gewesen sein müssen) nervösesten be-eutenden Musiker, reden darf. Man er-aunt, welches echten Liebesfeuers dieser 2jährige Mann noch fähig war, wie es ogar auf den Künstler einzuwirken ver-ochte. »So mailich, wie jetzt, habe ich och in keinem meiner 52 Aprile Klavier espielt! Deine Neigung gibt mir Gesang, rhöht sicher die — mehr anerzogene ls angeborene — Stimme, Du machst ich erst zum richtigen Melodiker (S. 160 f.)

Im Mittelpunkt dieses Meininger-andes stehen natürlich die Reisen, künst-erisch die Person von Brahms. Man sieht ohl nirgends besser die tiefe Verehrung nd rückhaltlose Bewunderung für Brahms ie aus diesem Bande, »nach Bach und eethoven der Größeste, der Erhabenste nter allen Tondichtern« (an seine Braut. . 176). Die Zusammengehörigkeit der rei großen B's war für Bülow heilige berzeugung. Liszt spielt künstlerisch gar eine Rolle mehr, Wagner ist B. aller-indestens nicht mehr notwendig. Von eueren deutschen Musikern genießen ein-ig noch Raff und etwa Rheinberger seine esondere Vorliebe. Das Talent R. Strauß' at B. bekanntlich als einer der ersten er-annt. Über das künstlerische und per-önliche Verhältnis zu Brahms ließe sich n Hand dieses Bandes sehr viel sagen; u einer herzlichen Freundschaft kam es igentlich nicht. Es liegt etwas wie edler leid darin, wenn Bülow an das Verhält-is zwischen Brahms und Joachim denkt. inem in seinem Sinne so großen Manne ie Brahms räumt B. alle persönlichen echte ein, eine Lehre, die er aus seinem erhältnis mit Wagner sich praktisch an-eignet hatte. Die Herausgeberin bemerkt benso fein wie sicher auch richtig: »Brahms irkte auf ihn nicht nur durch die seinen erken innewohnende Kraft, er wirkte uch mit der Macht des Neuen« (S. 397). aß man sich auch an Brahms'scher (wie über an Wagner'scher) Musik übersättigen ann, hat Bülow noch selbst erfahren und s — offen und ehrlich wie immer — auch ugestanden (S. 390 u. 398). A. H.

Balmus, Georgy, Die ersten deutschen Singspiele von Standfuß u. Hiller. VI. Beiheft (2. Folge) der IMG. 8°, VIII u. 100 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1908. ℳ 3,—.

Diehl, Wilh., Die Orgeln, Organistenstellen u. Organistenbesoldungen in den alten Obergrafschaftsgemeinden d. Großherzog-tums Hessen. Geschichtliche Beiträge aus der Vergangenheit, zum Verständnis der Gegenwart dargeboten. Gr. 8°, IV u. 78 S. Darmstadt, J. Waitz, 1908. ℳ 1,50.

Dörsing, Karl, Über die Geschwindigkeit des Schalles in Flüssigkeiten. Gr. 8°, 85 S. m. Fig. u. 1 Taf. Bonn, C. Georgi 1908. ℳ 1,50.

Fuchs, Rich., Musikgeschichte. Kurzge-faßtes Handbuch zum Selbststudium so-wie zur Grundlage f. musikgeschichtl. Vorträge in Konservatorien, Seminaren u. Musikschulen. 8°. 2. verm. u. verb. Aufl. VIII, 180 S. Breslau, J. Hainauer 1909. ℳ 2,—.

Gaelic Poetry and Bards. Sar-Obair nam Bard Gaelach. London, Simpkin, 1908. New ed. pp. 447, demy 8vo. 10/6.

A classic work compiled 1841 by John Mackenzie of Gaerloch (1806—1848), son of Alexander Mackenzie. All in Gaelic, ex-cept 36 biographies of principal bards, and notes. Long historical introduction in English by James Logan of Aberdeen (1794—1872). In former days every strath, glen, and hamlet of Scotland had its bard. A curiosity here is a Gaelic riddle-stanza without a consonant (probably no other language has such vocal qualities), on a silkworm; — "I perish by my art; dig my own grave; I spin my thread of life; my death I weave."

Gouirand, André. La Musique en Pro-vence et le Conservatoire, de Marseille, — in 8° de XII, 484 pp. — Marseille, P. Ruat, Paris, Fischbacher, 1908.

Cet important ouvrage étudie en 10 chapitres l'histoire et le développement de la musique du Provence et particulièrement à Marseille. Les chapitres I à V consti-tueait plutôt un «état de science» que l'ex-posé de recherches personnelles à l'auteur. Aussi bien, la matière est elle extrèmement vaste et la bibliographie déjà considérable. Dans la seconde partie (Chap. VI à X), M. André Gouirand écrit une monographie très complète de la vie et des institutions musicales de Marseille de 1821 à nos jours, monographie pour laquelle il a mis à con-tribution des sources encore inédites: les archives départementales et municipales, celles du conservatoire de Marseille, ainsi que des extraits de la presse locale.

Comme le livre consacré au concert de Lille ouvrage dont il a été rendu compte ici, l'étude de M. Gouirand est l'indice d'un mouvement musicologique qui se propage de plus en plus dans les provinces françaises et dont nous ne pouvons que nous féliciter.

L. de la Laurencie.

Digitized by Google

Heinze, L., Arbeitsheft A zur »Allgem. Musiklehre«. Übungen im Bilden der Tonleitern, Intervalle u. Akkorde. Hsg. v. W. Osburg. 10. Aufl. 16,5×27 cm. 20 S. Breslau, H. Handel 1908. ℳ —,50.

Jedliczka, Fr., Musik u. Leben. Aphorismen u. Sentenzen. 8°, 71 S. Laibach, I. v. Kleinmayr & F. Bamberg, 1908. ℳ 1,—.

Kampfl, Eduard, Richard Wagner's Parsifal und seine Bayreuther Darsteller. Wien, Huber & Lahme Nachf. ℳ 2,—.

Katalog des Gewerbemuseums zu Markneukirchen. 8°, 97 S. Markneukirchen 1908.

Kirchenmusikalisches Jahrbuch. Begründet von Dr. F. X. Haberl, herausgegeben von Dr. Karl Weinmann. 21. Jahrgang. Gr. 8°, VIII und 240 S. Regensburg, 1908.

Das zum erstenmal unter der Redaktion von K. Weinmann erscheinende Jahrbuch macht auch jetzt einen vortrefflichen Eindruck, übertrifft sogar an Fülle, Mannigfaltigkeit des Gebotenen frühere Jahrgänge, die hingegen mehr größere Aufsätze aufwiesen. Im allgemeinen hat Weinmann sich seine Aufgabe etwas weiter gesteckt und scheint die Tore des Jahrbuchs allgemein musikwissenschaftlichen Themen stärker zu öffnen als dies bis dahin der Fall war. Ob sich dies empfiehlt, wird die Zukunft lehren. Wir begrüßen es deshalb, weil unsere Publikationen dem Andrang musikwissenschaftlicher Arbeiten nur schwer mehr Genüge tun können.

Bei der Fülle des Gebotenen (es handelt sich um gegen 30 größere und kleinere Beiträge) auf Einzelnes einzugehen, erscheint unmöglich. Von den allgemeinen Themen sei auf den Aufsatz Schering's, »die Lehre von den musikalischen Figuren« aufmerksam gemacht, weil sich der Verfasser, der hier ein neues Thema anschneidet, von der praktischen Verwertung der Figurenlehre für die Musikästhetik des 16. bis 18. Jahrhunderts viel verspricht. Ob dies der Fall ist, scheint mir etwas fraglich. Eine größere Reihe von Referaten über zeitgenössische Erscheinungen bilden den Schlußstein des Buches. A. H.

Kitson, Charles Herbert. The Art of Counterpoint, and its application as a decorative principle. Oxford, University Press. 1907. pp. 350, crown 8vo. 7/6.

At IX, 108—118, Dec. 1907, was sketched the history of counterpoint-teaching from earliest times to present day. It was at the zenith or close of the career of Giovanni Pierluigi Palestrina (1514—1594) in Rome, that the theorists Gioseffo Zarlino of Venice (1517—1590) and Ludovico Zacconi of Venice (1555—1627) laid the foundation of the present counterpoint instruction-books. Through Zacconi in particular the study of single counterpoint settled down permanently as that of writing invariably against a diatonic equal-note canto fermo. When Palestrina had been dead $1^1/_4$ centuries, Johann Joseph Fux of Vienna (1660—1741) regularized Zacconi and selected from various possibles the now universally used 5 "species". Then something like a century later Albrechtsberger (1736—1809) and Cherubini (1760—1842) gave their names to books representing their own teaching. Now Fux, Albrechtsberger, and Cherubini, the giants of the subject, were all considerable composers. It is not true therefore that since Palestrina's time the development of the study has been only a schoolmaster's task. On the other hand there is nothing to prevent a writer going back if he likes to any given and exemplary stage of composition, seeing how the accepted single-counterpoint rules tally with the practice of that day, and remodelling rules somewhat in his own way consequent on such examination. This is what present author has done by Palestrina; in whom is seen, as he says, the culmination of "polyphony", but also much note-against-note work preluding to "homophony". —— Present book is a text-book, with the usual canto fermo and 5 species; but with rules revised as above said, and a running commentary giving reasons for same. Author deals thoroughly with passing-notes, the essence of melody. In same way very rightly with "combined" counterpoint, (where more than one counterpoint-part abandons the note-against-note), an obvious phase of study generally neglected. The article above quoted came to the conclusion that harmony, counterpoint, and general composition without canto fermo, should be treated as pertaining to 3 different chambers of the brain, and taught separately. Author does not take that view. The running commentary includes harmony considerations abundantly. And treatise ends with "applied counterpoint"; where no canto fermo, but skeleton harmonies (called by author "chordal centres") are propounded —— The book is a clever excursion on to new ground. Author is a classical, mathematical, and musical scholar.

Kraft, Ottok. v., Die Liebe in Richard Wagner's Musikdramen. Leipzig, Verl. f. Liter., Kunst und Musik. ℳ 1,—.

Leichtentritt, Hugo, Kleine Konzert-

Digitized by Google

führer. M. Reger: Sinfonietta; Serenade; Variationen über ein Thema von J. A. Hiller. Kl. 8°, 14—16 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1908. à ℳ —,20.

Münzer, Georg, Kleine Konzertführer. Liszt: Hamlet; Hunnenschlacht; die Ideale; Festklänge; Hungaria; Mazeppa; Orpheus; Prometheus. Kl. 8°, 12—16 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel (1908), à ℳ —,20.

Diese mit viel Phantasie geschriebenen kleinen »Führer« gehören zu den allerletzten Arbeiten des so plötzlich verstorbenen Musikschriftstellers und Kollegen.

Nef, Karl, Schriften über Musik u. Volksgesang. Bibliographie der schweizerischen Landeskunde. 8°, 151 S. Bern, K. J. Wyss.

Palme, Rud., Das Orgelregistrieren im gottesdienstlichen Gebrauch, sowie bei sonstigen Orgelbegleitungen. Leipzig, M. Hesse. ℳ 1,50.

Pazdírek, Fr., Universal-Handbuch der Musikliteratur aller Völker. — Lex. 8°. Vol. XIV. XVI, 208 u. 128 S. Wien, Verlag des Universal-Handbuch der Musikliteratur, 1908. ℳ 12,—.

Perger, Rich., Brahms, mit Brahms Bildnis, 16°, 87 S., in »Universal-Bibliothek« 27. Bd. Leipzig, Ph. Reclam jun. 1908. ℳ —,20.

Prümers, Ad., Berühmte Thomaskantoren und ihre Schüler. 20. Heft von »Musikal. Magazin«. 8°, 23 S. Langensalza, Beyer & Söhne, 1908. ℳ —,30.

Rolland, Romain, Musiciens d'autrefois. 8°, 306 S. Paris, Hachette et Cie., 1908. frs. 3,50.

Schiedermayr, Ludw., Bayreuther Festspiele im Zeitalter des Absolutismus. Studien zur Geschichte der deutschen Oper. Gr. 8°, VIII, 164 S. m. 9 Taf. u. Notenbeilagen 1 u. 5 S. Leipzig, C. F. Kahnt Nachf. 1908. ℳ 3,—.

Schröter, Sophie, Der natürliche Kunstgesang nach altitalienischem Prinzip. 2., durchges. u. erweiterte Aufl.. mit einem Vorwort versehen v. Melanie Ebhardt. 8°, 32 S. m. Bildnis. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1908. ℳ —,50.

Segnitz, Eugen, Goethe und die Oper in Weimar. 21. Heft von »Musikal. Magazin«. 8°, 24 S. Langensalza, H. Beyer u. Söhne, 1908. ℳ —,30.

Seidl, Arthur, Vom musikalisch Erhabenen, ein Beitrag zur Ästhetik der Tonkunst, 2. durchgearbeitete und vermehrte Auflage. Leipzig, C. F. Kahnt, 1907. 275 S., ℳ 3,—.

Stephani, Hermann, Das Erhabene, in Sonderheit in der Tonkunst, und das Problem der Form im musikalisch Schönen und Erhabenen. 78 S. Leipzig, C. F. W. Siegel (W. Linnemann), 1907.

(Fortsetzung.)

Wir haben bereits gesehen, daß Hermann Stephani (seine Schrift erschien zuerst 1903 und erhielt im Neudruck nur einige kleine Zusätze) auf viel festerem Boden steht als Seidl. Nicht nur ist ihm das Wesen des ästhetischen Erlebnisses klar, sondern er unterscheidet auch prinzipiell zwischen metaphysischer Spekulation und wissenschaftlicher Forschung, die allein er betreiben will (Seite 29). Freilich bleibt er diesem Prinzip nicht durchweg treu. Er verfügt über eine ganz andere psychologische Schulung wie Seidl und spricht die Überzeugung aus, daß die Musikästhetik nur durch Anwendung der Theorie von der Wirksamkeit der Schwingungsrhythmen, wie sie gegenwärtig von Th. Lipps vertreten wird, auf wissenschaftliche Basis gestellt werden könne. Ich teile diese Überzeugung durchaus, bedauere aber, daß Stephani nicht versucht hat, die Theorie, die er dem Leser sogar in knappen Zügen entwickelt, auf die betreffenden Teile seines Problems, also auf das melodisch und das harmonisch Erhabene, anzuwenden.

Der historische Überblick über die Theorien des Erhabenen ist viel kürzer und auch systematischer als bei Seidl. Dann läßt der Verfasser eine ausführliche Untersuchung über das Schöne folgen, sehr mit Recht; denn wie es alle seine Vorgänger taten und wie es wohl nicht anders möglich ist, so sieht auch er im Erhabenen in gewisser Weise einen Gegensatz zum Schönen, d. h. zu einer bestimmten, mit diesem Namen belegten ästhetischen Kategorie. Solange nun das Wesen des Schönen nicht erfaßt ist, kann auch dieser Gegensatz und somit das Wesen des Erhabenen nicht voll begriffen werden. In den Vordergrund stellt Stephani die Frage nach der Bedeutung der Form im Schönen. Mit dem Satze: »Der Sinn des musikalischen Formbegriffes ruht, soweit er normativ sein darf, in den Bedingungen der Leistungsfähigkeit unserer psychischen Kraft« spricht er eine Wahrheit von größter Wichtigkeit aus. Nur hätte er hinzufügen sollen, daß die Form, d. h. also die Anordnung, welche es uns ermöglicht, die mannigfaltigen Momente eines Tonstückes zu Einheiten und schließlich zu einer obersten Einheit zusammenzufassen, vom

Digitized by Google

Inhalt nicht absolut getrennt ist, sondern, da schon die Zusammenfassung des Mannigfaltigen zur Einheit ästhetischen Wert besitzt, einen Teil des Inhalts bildet. Freilich gibt es zahlreiche übersichtliche und insofern gut geformte Melodien und ganze Tonwerke, welche wir trotzdem als trivial oder als nichtssagend bezeichnen. Aber in solchen Fällen sind entweder die vereinheitlichenden Momente zu stark betont, so daß alles zu selbstverständlich erscheint, oder die Schalheit des Inhaltes beruht auf anderen Umständen. Ist jedoch ein Tonstück gehaltvoll, so hat an dieser seiner Wirkung auch seine Form ihren Anteil, ebenso wie eine verfehlte Form auch eine Beeinträchtigung des Inhaltes bedeutet.

Stephani unterscheidet im Schönen drei formale Grundmomente: 1. völlige Durchdringung des sinnlichen Stoffes mit seelischem Gehalt, 2. Prinzip des möglichst geringen Kraftaufwandes im Verhältnis zu dem darzustellenden Inhalt, 3. Beschränkung der Mühewaltung, welche erforderlich ist, um den seelischen Gehalt in den sinnlichen Stoff zu bannen, auf das Maß des unbedingt Notwendigen. Die Aufstellung dieses letzten Punktes scheint mir auf einer Verwechselung zu beruhen. Das Kunstwerk erzählt uns doch nichts von der Mühe, welche der Künstler aufgewendet hat. Stephani sagt selbst in einer Anmerkung, wir könnten nur einen Schluß auf sie ziehen. Aber dieser Schluß und sein Resultat fallen nicht unter die ästhetische Anschauung. Was Stephani meint, ist wohl die Tatsache, daß es dem Künstler unter Umständen nicht gelingt, das Material zu bewältigen, d. h. es so zu gestalten, daß der von ihm gewollte Gehalt wirklich darin liegt. Ein solches Kunstwerk macht uns Versprechungen, welche es doch nicht einlöst. Sind aber die beiden anderen Forderungen Stephani's erfüllt, so ist damit eine derartige Unvollkommenheit ausgeschlossen. Durch die Beschränkung der Symptome der Mühewaltung auf das jeweilig Notwendige soll sich »die Schwere des sich entladenden inneren Gewichtes der schöpferischen Eingebung« durchdringen »mit elastischem Leben«, so daß das Tonwerk den Eindruck »des relativ leichten, freien, selbstverständlichen Insichberuhens eines vollendeten künstlerischen Organismus« hervorbringt. Zweifellos muß das vollendet schöne Tonwerk diesen Eindruck erzeugen. Aber während die Symptome der Mühewaltung, wie gezeigt, nicht in Betracht kommen, wird er durch die Nichtbewältigung des Materiales gestört oder aufgehoben, d. h. also wieder nichts anderes als: Die beiden anderen Forderungen müssen wirklich erfüllt sein. Allerdings wissen wir nun noch nichts darüber, worin eigentlich der ästhetische Wert des schönen Kunstwerkes und insbesondere seines seelischen Gehaltes besteht. Davon wird erst später, bei Behandlung des Erhabenen, einiges gesagt.

Daß das Prinzip des möglichst geringen Kraftaufgebotes, das bekanntlich im Wirtschaftsleben eine hervorragende Rolle spielt, auch in der Kunst zur Anwendung gelangt, liegt tief in unserer seelischen Natur begründet; denn die Kraft, welche uns im Kunstwerk entgegentritt, ist ja in Wahrheit unsere eigene Kraft, unsere eigene Tätigkeit, und daher wollen wir hier, wie überall, mit möglichst geringem Kraftaufwand möglichst hohe Wirkungen erzielen. Leider hat Stephani nicht den Versuch gemacht, die Wirksamkeit dieses Prinzipes in der Tonkunst aufzuzeigen. Wir erkennen sie ohne weiteres an, wenn es sich um die Verbindung der Musik mit anderen Künsten handelt. So wurde beispielsweise häufig und wohl mit Recht gesagt, in Humperdincks »Hänsel und Gretel« sei die Orchesterpolyphonie für den einfachen, kindlichen Stoff zu massig, zu schwerfällig. Aber auch in der Tonkunst als solcher verlangt das Prinzip sein Recht. Wer ein Chopin'sches Notturno für großes Orchester bearbeiten wollte, würde sich lächerlich machen, weil das Kraftaufgebot im Verhältnis zu dem sich äußernden Inhalt ein geradezu ungeheuerliches wäre. Freilich kann auch der umgekehrte Fall eintreten, daß uns nämlich der Inhalt einen größeren Kraftaufwand wünschenswert erscheinen läßt. So hat man bekanntlich aus der Beschaffenheit des C-dur-Quintettes von Schubert vermutet, es sei ursprünglich als Sinfonie geplant gewesen. Gewisse Melodieschritte, z. B. die große Septime nach aufwärts, unvorbereitet eintretende scharfe Dissonanzen, gewisse Akkordfolgen und Modulationen, ebenso gewisse rhythmische Verschiebungen, z. B. Synkopen, wirken wie eine besondere Kraftanstrengung und können daher, wenn sie nicht durch den gesamten Gedankengang des Tonstückes gerechtfertigt erscheinen, leicht als störend empfunden werden. Diese Andeutungen mögen hier genügen.

Was nun die erste Forderung, die Durchdringung des sinnlichen Stoffes mit seelischem Gehalt »bis an die Grenze seiner Tragfähigkeit«, betrifft, so ist zu bemerken, daß sie nicht nur für das Schöne, sondern für alle ästhetischen Kategorieen gilt. Stephani freilich ist anderer Meinung; denn gerade für das Erhabene soll ihre Nichterfüllung charakteristisch sein. Hier soll uns das Übersinnliche (gemeint ist der seelische Gehalt) nackt, d. h. nicht mehr

Digitized by Google

in der Hülle des sinnlichen Stoffes, entgegentreten. An diesem Punkte scheint sich der Verfasser in die Metaphysik verirrt zu haben; denn er identifiziert das Übersinnliche mit dem Unerfahrbaren, während doch das, was wir in der ästhetischen Anschauung, auch in der des erhabenen Kunstwerkes, erleben, in durchaus wirklichen Erfahrungen besteht. Auch vermag ich nicht einzusehen, wie sich uns der seelische Gehalt anders als im sinnlichen Stoff offenbaren soll. Verspricht uns ein Kunstwerk, wie wir oben sagten, mehr als es tatsächlich leistet, so hat nicht der Gehalt die sinnliche Hülle gesprengt, sondern er ist überhaupt nicht zu voller Äußerung gelangt, und ein solches Kunstwerk ist nicht erhaben, sondern unvollkommen. Auch im erhabenen Kunstwerk sind sinnlicher Stoff und seelischer Gehalt jederzeit ein untrennbares Ganzes. Doch bevor wir auf diesen Punkt noch etwas näher eingehen, müssen wir uns der subjektiven Seite des Erhabenen, d. h. dem Erhabenheitserlebnis zuwenden, weil Stephani dieses voranstellt.

»Das Erlebnis des Erhabenen ist das Erlebnis außerordentlicher Größe oder Kraft. Das Erhabenheitsgefühl wird hervorgerufen durch eine über das Maaß des vorhandenen Anpassungsvermögens hinausführende Inanspruchnahme unserer seelischen Kraft«.

Daß wir Stephani soweit zustimmen, nur mit der Einschränkung, daß wir die Unterscheidung von Größe und Kraft für überflüßig halten, ergibt sich schon aus früher Gesagtem. »Durch den elastischen Widerstand der Strebungen unseres augenblicklichen Daseinsgefühles gegen die Anforderungen an unsere Auffassungstätigkeit« soll nun eine »aufs höchste gesteigerte Spannkraft unseres Geistes oder Gemütes« hervorgerufen werden, und vermöge dieser Spannkraft soll die innere Bewältigung des zunächst überwältigenden objektiv Gegebenen gelingen. Zweifellos muß die Spannkraft vorhanden sein und die Bewältigung des zunächst übermächtigen Eindruckes ermöglichen. Aber wie kommt sie zustande? Weshalb setzen »die Strebungen unseres augenblicklichen Daseinsgefühles« den an unsere Auffassungstätigkeit gestellten Anforderungen Widerstand entgegen? Es könnte doch auch der Fall eintreten, daß wir wirklich überwältigt, also psychisch oder psychisch und physisch betäubt oder auch in Furcht versetzt würden. Wie Seidl, so hat eben auch Stephani die positive Seite des Erhabenen, d. h. die Erhebung, welche wir erleben, und die objektiv gegebenen Momente, durch welche sie veranlaßt wird, vernachläßigt. Der Spannungszustand oder, wie Lipps sagen würde, die psychische Stauung, welche darin besteht, daß sich die gesamte im Augenblick, verfügbare seelische Kraft auf einen einzigen Punkt, in unserem Falle auf den zunächst überwältigenden Eindruck, konzentriert, kann, vorausgesetzt, daß nicht Bewußtlosigkeit eintritt, nicht andauern. Vielmehr muß die gleichsam zum stehen gebrachte Bewegung wieder beginnen. Die seelische Kraft muß abfließen, d. h. es muß zu neuer seelischer Tätigkeit kommen, womit dann die Spannung gelöst ist. Daß wir uns nun nicht mit Furcht und Entsetzen von dem Eindruck abwenden, daß vielmehr der Abfluß so erfolgt, daß die seelische Kraft beim erhabenen Kunstwerk festgehalten wird, ist denjenigen Momenten desselben zu verdanken, welche unserem Auffassungsvermögen gemäß sind, deren Aufnahme also Lustgefühl erzeugt. Da sich die gesamte vorher festgehaltene Kraft gleichsam mit einem Schlage auf diese Momente stürzt, so gewinnen sie höhere Bedeutung, wirken intensiver und weitertragend als unter anderen Umständen der Fall gewesen wäre, und so kommt das Erlebnis der Erhebung zu stande. Freilich müssen diese Momente ihre hervorragende Stellung durch ihren Wert rechtfertigen. Sobald sie fehlen, kann nicht mehr von Erhabenheit, ja überhaupt nicht mehr von ästhetischer Wirkung die Rede sein.

Die nach Stephani's Meinung wesentlichste Eigenschaft des erhabenen Objektes, das Überwiegen des seelischen Gehaltes gegen den sinnlichen Stoff, haben wir bereits kennen gelernt. Demnach ist im Erhabenen das erste formale Grundmoment des Schönen aufgehoben, während die beiden anderen nur vorübergehende Störungen erfahren sollen. In Wahrheit aber beeinträchtigt das starke Hervortreten einzelner Elemente, an welches Stephani bei seiner letzten Behauptung offenbar denkt, das Gleichgewicht des Ganzen keineswegs, verstößt also nicht gegen das Prinzip des möglichst geringen Kraftaufwandes, da ja die beabsichtigte Gesamtwirkung ohne dieses Hervortreten überhaupt nicht zu stande käme.

Das erhabene Objekt soll »die Individuation verneinen«, d. h. nicht nur den sinnlichen Stoff, sondern auch den in ihn gebannten und daher individuell gewordenen Gehalt, welchen wir im Schönen als unserer Natur gemäß hemmungslos in uns aufnehmen. Wir wissen jetzt, daß der seltsame Ausdruck »Verneinung der Individuation«, welchen der Verfasser im Hinblick auf gewisse Formen des ethisch Erhabenen gebildet hat, nichts anderes bedeuten kann, als daß das Erhabene unsere

Digitized by Google

seelische Kraft bis nahe an die Grenze ihrer Leistungstähigkeit in Anspruch nimmt, daß sich daher seine Aufnahme nicht ohne auf Widerstand zu stoßen, nicht ohne die psychische Stauung durchzusetzen vermag. Was aber bleibt übrig, so müssen wir, wollen wir dem Verfasser auf seinem Wege weiter folgen, fragen, wenn selbst der beseelte sinnliche Stoff verneint wird? Seine Antwort lautet: Im Schönen genießen wir die in den sinnlichen Stoff gebannten Kräfte als etwas positiv Wertvolles, im Erhabenen aber den rein menschlichen Lebensgrund, aus welchem alle diese Kräfte entspringen, gleichsam das rein Menschliche als ein an sich Wertvolles. Mit diesem Gedanken lehnt sich Stephani an eine von Lipps und Volkelt dem Tragischen, nicht aber dem Erhabenen beigelegte Bestimmung an, die daher in unserem Zusammenhange keineswegs ausreicht. Auch im Erhabenen genießen wir Kräfte, und es hätte gezeigt werden müssen, welcher Art diese Kräfte sind. Die positive Seite des Erhabenen kommt eben auch hier zu kurz.

Selbstverständlich gibt es nach Stephani sowohl extensiv als auch intensiv erhabene Objekte, und er begeht den gleichen Fehler wie Seidl, ersteren eine Wirkung auf unser Vorstellungsleben zuzuschreiben, was wenigstens für die Tonkunst unmöglich zutreffen kann.

Die Größe oder Kraft muß, um erhaben zu sein, »in Wesen, Eigenschaften oder Wirksamkeit über den Maßstab und die Bestimmtheit ähnlicher Objekte hinausführen«. Das erweckt den Anschein, als müßten wir während der ästhetischen Betrachtung das erhabene Objekt mit anderen, uns in der Erinnerung gegebenen Objekten vergleichen. Davon aber kann nicht die Rede sein. Ein musikalischer Gedanke ist für uns nicht deshalb erhaben, weil er anders ist als andere musikalische Gedanken, sondern weil er in einer ganz bestimmten Weise unmittelbar auf uns wirkt. Vielleicht jedoch dachte Stephani nicht an ein Vergleichen, sondern wollte nur ausdrücken, daß dem erhabenen Objekt eine außerordentliche Größe oder Kraft inne wohnen müsse. Hier wäre wohl eine Bestimmung Seidl's heranzuziehen, daß nämlich das Erhabene ein Absolutes sei, daß es keine Steigerung zulasse. Diese Absolutheit rührt daher, daß unsere seelische Kraft bis nahe an die Grenze ihrer Leistungsfähigkeit in Anspruch genommen wird. Nur so entsteht der ganz bestimmt geartete Spannungszustand, welcher die eine Voraussetzung der erhabenen Wirkung bildet. Dem erhabenen Objekt muß also eine solche Größe oder Kraft inne wohnen, welche vermag, diesen Spannungszustand hervorzurufen.

Ihre Wirkung soll die Größe oder Kraft ausüben »entweder im Kontraste zu dem uns Geläufigen oder unmittelbar vorher Gegebenen oder aber auf dem Wege außerordentlicher Steigerung desselben«. In der Tat ist nur ein plötzliches, also zum Vorhergehenden irgendwie kontrastierendes Eintreten der erforderlichen Intensität oder ein Erreichen derselben durch allmälige Steigerung denkbar. Aber der Kontrast mit dem uns Geläufigen und die Steigerung desselben haben nichts mit der Sache zu tun, weil sie wieder ein Vergleichen statt einer unmittelbaren Wirkung voraussetzen würden. Die Steigerung soll mit »Formverneinung« verbunden sein, d. h. zur Sprengung der sinnlichen Hülle, zum alleinigen Hervortreten des Gehaltes führen. Was wir hiergegen zu sagen haben, wurde bereits beigebracht. Stephani's Begriff der »Formverneinung« ist ebensowenig stichhaltig wie Seidl's Begriff der »Formwidrigkeit und des Zweckunmaßes«.

In einem kurzen Anhang sucht der Verfasser zu zeigen, wie sich das durch Steigerung bewirkte Erhabene, also die Formverneinung, speziell in der Tonkunst gestaltet. Leider bleibt er viel zu sehr im Allgemeinen stecken, als daß diese Untersuchung hätte fruchtbringend werden können. Er spricht vom extensiv und intensiv Erhabenen, aber auch von einem Erhabenen, das zwischen beiden steht, und von noch einigen anderen Unterarten; doch bleibt fast überall unklar, was gemeint ist.

Überhaupt ist es meines Erachtens ein Fehler Stephani's und Seidl's, daß sie in ihren Erörterungen viel zuwenig von der Tonkunst selbst ausgehen. Freilich müßte zuvor das Erhabene im allgemeinen auf exakt psychologischer Grundlage möglichst genau definiert worden sein. Hätten die Verfasser diesen Weg streng eingehalten, so wären sie wohl auch der positiven Seite des Erhabenen gerechter geworden und hätten andererseits bemerkt, daß auch die Aufnahme des Schönen sehr häufig nicht hemmungslos vor sich geht. Beides hätte dann zu der Erkenntnis führen müssen, daß das Erhabene und das Schöne nicht absolut getrennte Gebiete sind. Allerdings macht Stephani Seidl gegenüber den Fortschritt, sie wenigstens als gleichwertig anzuerkennen.

Zusammenfassend dürfen wir wohl sagen, daß Seidl das Problem des Erhabenen überhaupt und des Erhabenen in der Musik fast nur durch richtige Ahnungen, welche in »viel Irrtum« versteckt sind, gefördert hat, während Stephani der Lösung des Problemes näher kommt, uns aber freilich über die einzelnen erhabenen

Digitized by Google

Wirkungen der Tonkunst die Aufklärung fast völlig schuldig bleibt.
R. Hohenemser.

Stöbe, P. u. G. Tannert, Recht u. Brauch im kirchenmusikalischen Amte. Auf Grund amtl. Materials u. anerkannter liturg. Darlegungen f. d. Kantoren, Organisten u. Kirchschullehrer d. evangel.-luth. Landeskirche im Königr. Sachsen zusammengest. und hrsg. Lex. 8°, X u. 166 S. Zittau, Rich. Menzel Nchf. 1908. ℳ 3,50.

Sulger-Gebing, Emil, Peter Cornelius als Mensch und Dichter. München, C. H. Beck, 1908. ℳ 2,50.

Theaterreform u. Münchener Künstlertheater. München, Spiegel-Verlag. ℳ 1,—.

Wagner, Rich., Über Lohengrin. Aussprüche des Meisters über sein Werk. Zusammengestellt v. E. Kloß. Berlin, H. Paetel. ℳ —,75.

Wolff, Wilh., Missa solemnis, Ludwig v. Beethoven, op. 123. Analytische Erläuterung. Als Programm hrsg. 8°, 44 S. Tilsit, M. Bergens, 1908. ℳ —,50.

Zeitschriftenschau[1]).

Zusammengestellt von **Carl Ettler.**

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift IX, Heft 2, S. 91.

Neue Zeitschriften.

GdM Il giornale dei musicisti. Rivista di storia e di critica musicale. Milano.
KM Die Kirchenmusik. Zugleich Mitteilungen des Diözesan-Cäcilienvereins Paderborn. Paderborn, Junfermann'sche Buchhandlung.

Anonoym. Sterndale Bennett, ZIMG 9, 10/11. — Programme Music, and After, ZIMG 9, 10/11. — Il primo Convegno dei Musicologi italiani a Ferrara, CM 12, 6/7. — Uit de herinneringen van een koorlid, Cae 65, 6 (Wagner-Feestnummer). — La lapide a Frescobaldi, CM 12, 6/7. — Variant readings in the Typical Missal and the Vatican Graduale, Church Music, Philadelphia, 3, 5. — The character of the Vatican Edition of the Roman Chant. (Preface to the Vatican Graduale), ibid. — Felix Weingartner, Die Wage, Wien, 11, 24. — Die Behandlung des Orchesters durch den Dirigenten. Fragen der Theorie und Praxis. I. Aufstellung und Akustik, DMMZ 30, 28f.

Adler, G. Per le feste del Centenario Haydniano a Vienna nel Maggio 1909, CM 12, 6/7.

Alexejew, P. S. Flöte und Flötenspiel sonst und jetzt, ZfI 28, 29.

Allihn, M. Einige Bemerkungen über Resonanz, ZfI 28, 30.

Altenburg, Wilh. Die Musikschulen Italiens in den Jahren 1906 und 1907, AMZ 35, 30/31.

Altmann, Wilh. Briefe Meyerbeer's an Gottfried Weber aus den Jahren 1811—1815, 1833 und 1837, Mk 7, 20f.

— Die Bayreuther Festspiele 1908 (Lohengrin und Parsifal), AMZ 35, 32/33.

Altmann, Wilh. Bayreuther Briefe, National-Zeitung 1908, Nr. 352/54.

— Die Spielzeit 1907/08 des Kgl. Opernhauses in Berlin, Sonntagsbeilage der National-Zeitung, Berlin, 1908, Nr. 25.

Andro, L. Das Schicksal eines Liedersängers. (Briefe von Robert Franz an Arnold Freih. Senfft von Pilsach, 1861 bis 1888), NMZ 29, 18.

— Wiener Rebellion, AMZ 35, 27.

Angeli, Andrea d'. Tullio Ramacciotti, il Nestore dei Violinisti, CM 12, 6/7.

Alió, Francisco. Del temps de l'antigor, RMC 5, 55.

Appia, A. Notes sur le Théâtre, VM 1, 15f.

Ast, Max. Die Gesangsfrage auf dem IV. Musikpädagogischen Kongreß (Berlin, 8.—11. Juni 1908), Sti 2, 10.

— Entgegnung (auf d. Artikel v. E. Prinz: Über das Absingen von Noten). Offener Brief an Herrn Prinz-Schöneberg, MSS 3, 5.

Aubry, G. Jean. Notes sur Vincent d'Indy, VM 1, 18.

B., G. Professor Paul Homeyer †, DMDZ 10, 32.

Batka, Rich. Historische Musik, KW 21, 19.

Becker, Ernst. Erstes Kammermusikfest in Darmstadt, NMZ 29, 18.

Beckmesser. La giocondità della critica, RMI 15, 2.

---

1) Für diese Rubrik bestimmte Zusendungen sind direkt an die Adresse des Bearbeiters der Zeitschriftenschau: Herrn Carl Ettler, Leipzig, Floßplatz 26 zu richten.

Digitized by Google

Bekker, Paul. Ideen zur Ästhetik der Tonkunst. Eine Plauderei mit Ferruccio Busoni, AMZ 35, 28/29.
— Zum Gedächtnis Karl Friedrich Weitzmann's (geb. d. 10. Aug. 1808), AMZ 35, 32/33.
— Moderne Meisterinnen des deutschen Liedes, Daheim, Leipzig, 44, 43.
Bertier, Chr. de. Il giudizio del Gran Pubblico, GdM 1, 19—21.
Bertini, P. Giorgio Bizet a Roma, NM 13, 149.
— Un giudizio francese sulla musica Italiana, NM 13, 150/151.
Beßmertny, M. Die Eröffnung der neuen Musikhalle in Hamburg, NMZ 29, 19.
Blaschke, Jul. Fürst Bismarck und das deutsche Lied. Zur 10. Wiederkehr seines Todestages am 30. Juli, SH 48, 31/32.
Boepple, Paul. Die Methode von E. Jaques-Dalcroze, RMZ 9, 29/30 f.
Bohn, P. Das vatikanische Graduale, GBl 33, 7.
Bonaventura, A. Rameau, NM 13, 149.
— L'Associazione dei Musicologi Italiani, NM 13, 150/151.
— L'opera dei Musicologi Italiani, CM 12, 6/7.
Borchers, Gustav. Carl Eitz. Ein Bild seines Lebens und Schaffens, Sti 2, 10, MWB 39, 21/23.
Bordes, Charles. De l'interprétation des œuvres de Jean-Philippe Rameau et des maîtres français aux XVIIe et XVIIIe siècles, CMu 11, 10.
Bornstein, P. Hebbel und Wagner, Das literarische Echo, Berlin, 10, 21/22.
Bottenheim, S. Zur Jubelfeier der »Wagner-Vereeniging« in Amsterdam, MWB 39, 21/23.
Bowden, W. J. Progress of reform in England, Church Music, Philadelphia, 3, 5.
Brandes, Friedrich. Von der Tonkünstlerversammlung in München, KW 21, 19.
Brenet, Michel. Rameau, Essai de bibliographie, CMu 11, 10 f.
Brieger-Wasservogel, Lothar. Das Problem Peter Gast, AMZ 35, 30/31.
Brügel, Gabriel. Der Tod des Herrn. Oratorium von P. Hartmann von an der Lan Hochbrunn, NMZ 29, 21.
C. The progress of the appoggiatura. A study towards the analysis of melody, MMR 38, 451.
Camiolo, Dott. Arcangiolo. Sul carattere identico dei suoni all' ottava, NM 13, 150/151.
Carraud, Gaston. La danse dans l'opéra de Rameau, CMu 11, 10.
Ce. Carl Eitz und die Tonwortmethode, Leipziger Volkszeitung, 1908, Nr. 162.
Chantavoine, Jean. L'affaire Rameau, CMu 11, 10.
Chavarri, Ed. L. L'artista Joan Manén en Valencia, RMC 5, 55.
Chilesotti, O. Sull' arte greca. Appunti, RMI 15, 2.
Chop, Max. Chorgesang und nationales Bewußtsein, SH 48, 31/31.
Combarieu, J. Les origines de la musique descriptive, à propos d'une récente étude de Michel Brenet, RM 8, 12.
Cordes, Joh. Der Gesang der Genealogie in der Weihnachtsmette, KM 9, 7.
Curzon, Henri de. Rimsky-Korsakow, GM 54, 27/28.
Daffner, Hugo. Das Tonkünstlerfest in München, Königsberger Allgemeine Ztg., 1908, Nrn. 259, 267, 271, 277, 281.
Dalton, Sydney C. Musical conditions in Canada, NMR 7, 80.
Daumas, G. La question du tempérament égal, MM 20, 14.
Debay, Victor. Namouna (Ed. Lalo) à l'Opéra, CMu 11, 8.
— Hippolyte et Aricie à l'Opéra, CMu 11, 10.
Dekret zur Einführung der Vatikanischen Choralausgabe, KM 9, 7.
Dent, Edward J. Milton and music, MMR 38, 452.
Der deutsche Sängerbund und die Lehrergesangvereine. (Verschiedene Aufsätze) SH 48, 27.
Domansky, Walther. Schumanniana. Eine Blütenlese aus Schumann's Schriften, NMZ 29, 20.
Droste, Carlos. Der Bayreuther Lohengrin. Charles Dalmorès, NMZ 29, 19.
Dubitzky, Franz. Ausgezischte Meisterwerke der Tonkunst, DMZ 39, 27 ff.
— »Zu geräuschvoll«. Ein Rückblick, AMZ 35, 27.
Dugnani, Maria Toschi. G. Rossini e Costanza Monti Perticari, CM 12, 5.
Ecorcheville, J. Deux livres de R. Rolland, SIM 4, 8.
Edwards, F. G. The Milton Tercentenary, MT 49, 785.
Eichberg, Rich. J. Nach welchen Gesichtspunkten beurteilen wir ein Kunstwerk? Deutsche Tonkünstler-Zeitung, Berlin, 6, 173.
Eisenhof, Eisner. Lettres inédites de Beethoven, MM 20, 14.
Fauré, Gabriel. Edouard Lalo. CMu 11, 8.
Fischer, J. F. und **Möller**, Jörgen. Beiträge zur Kenntnis des Mechanismus der Brust- und Falsettstimme, Sti 2, 10.
Fisher, A. Two model choral clubs, NMR 7, 81.
Fogazzaro, Antonio. Per Gaetano Coronaro, CM 12, 6/7.
Forchhammer, Ejnar. Einiges über »Tri-

Digitized by Google

stan und Isolde«. Angeregt durch Lilli Lehmann's »Studie z. Tristan und Isolde«, Mk 7, 19/20.

Frampton, John Ross. The American Bachelor of Music, NMR 7, 81.

Franchi, F. La partitùra del Pelléas et Mélisande di Claude Debussy, CM 12, 6/7 f.

Gachnang, Kd. Der Sängerverein »Harmonie Zürich«, SMZ 48, 22.

Gandillot, M. L'origine de la gamme, SIM 4, 8.

Ghibaudo, Edwige. Il canto corale nelle scuole, CM 12, 5.

Goldmark, Carl. My recollections: Anton Rubinstein, Peter Cornelius, NMR 7, 80.

Goldschmidt, Hugo. Claudio Monteverdi's Oper: Il ritorno d'Ulisse in patria, SIMG 9, 4.

Greilsamer, L. L'Hygiène du Violon, SIM 4, 8.

Grove, Giorgio. La Sinfonia incompleta in Si minore di F. Schubert (dal Musical Times), CM 12, 5.

H., V. Das neue französische Gesangbuch, CEK 22, 8.

H—s. Das verstümmelte Originalmanuskript von Beethoven's Neunter Symphonie, DMDZ 10, 33.

Hähn, Rich. Der 4. Musikpädagogische Kongreß in Berlin, Mk 7, 20.

Haudeck, J. Tonkünstler aus Gastorf, Mitteilungen des Vereins f. Gesch. der Deutschen in Böhmen, Prag, 46, 4.

Haydée. Melodie Morte, GdM 1, 19/21.

Henry, H. T. May women sing in the gallery choir? Church Music, Philadelphia, 3, 5 f.

Hertel, Viktor. Zur Frage des Gemeindegesanges, Si 33, 7.

Hervey, Arthur. Composers as critics, MMR 38, 452.

Heuberger, Rich. Anton Weidinger. Biographische Skizze, Mk 7, 21.

Heuß, Alfred. Eine Händel-Beethoven-Brahms-Parallele, Mk 7, 21.

Hirschberg, Max. Die Prinzipien des geltenden musikalischen Urheberrechts, Mk 7, 21.

Hoeniger, Franz. Die Berliner Urheberschutzkonferenz, Berliner Tageblatt, 1908 Nr. 409.

Hollander. Wagner en Venetië, Cae 65, 6.

Hönn, Karl. Karl Löwe's Oratorium Hiob. (Zur Auff. in der Dreifaltigkeitskirche in Worms), NMZ 29, 18.

Humbert, Georges. Musique et musiciens suisses, VM 1, 20.

Hutschenruyter, Wouter. Nieuwe viool-concerten, Cae 65, 7.

Jachimecki, Z. Das »richtige« Datum des Briefes L. v. Beethoven's »an die unsterbliche Geliebte«, ZIMG, 10/11.

Jónsson, Finnur. Das Harfenspiel des Nordens in alter Zeit, SIMG 9, 4.

Istel, Edg. Die 44. Tonkünstlerversammlung des Allg. Deutschen Musikvereins, ZIMG 9, 10/11.

— Das Jubiläum der Meistersinger. Festaufführung i. Münchner Hoftheater unter Leitung von Dr. Hans Richter, RMZ 9, 27/28.

Kardos, Kornelie. Ein Klavierabend bei Leschetitzky, NMZ 29, 18.

Kastner, Rud. Das 9. Schweizerische Tonkünstlerfest, Mk 7, 21.

Keller, Otto. Erinnerungen an Rossini. Zur 100. Wiederkehr des Jahrestages der Uraufführung seiner ersten Komposition am 11. Aug. 1908, DMMZ 30, 32.

Kidson, Frank. The evolution of clef signatures, MT 49, 785.

Kinkeldey, Otto. Luzzasco Luzzaschi's Solo-Madrigale mit Klavierbegleitung, SIMG 9, 4.

Kleefeld, Wilh. Hugo Wolf, Velhagen & Klasing's Monatshefte, Bielefeld, 22, 11.

Kleemeyer, H. Wie gewinnt man eine gute Disposition für eine kleine Kirchenorgel? K 19, 7.

Kleffel, Arno. Brahms und Hermann Levi, Berliner Tageblatt, 37, 274.

Kling, H. Beethoven et le Baron de Trémont, RMI 15, 2.

Kloss, Erich. Lohengrin-Schicksale. Zur Neu-Einstudierung des »Lohengrin« in Bayreuth 1908, BfHK 12, 10.

— Zur Bayreuther Lohengrin-Aufführung 1908, NMZ 29, 20.

Knayer, C. Florenz als Musikstadt. Eine Plauderei, NMZ 29, 21.

Knosp, Gaston. Les chants d'amour dans la musique orientale, SIM 4, 7.

— Fêtes musicales en pays laotien, MM 20, 12.

Koch, C. P. As to Prof. Singenberger's chant accompaniments, Church Music, Philadelphia, 3, 5.

Koczirz, Adolf. Zur Gesch. des Luython'schen Klavizimbels, SIMG 9, 4.

Koeckert, Gust. Routine et progrès dans l'enseignement du violon, VM 1, 19.

Kohut, Adolf. Zu Schulz-Beuthen's 70. Geburtstage, NMZ 29, 18.

Kralik, Rich. von. Die alten Tonarten. Zweite Studie, KM 9, 7.

Krause. Erkrankungen der Singstimme und Gesangunterricht, MSS 3, 4,

Krause, Emil. Das neue Konzerthaus in Hamburg. Seine Einweihung am 4. Juni und die ersten Konzerte, BfHK 12, 10.

Krebs, C. Neue Musik-Literatur, Dtsche. Rundschau, Berlin, 34, 9.

Digitized by Google

Kruse, Georg Rich. Eine musikalische Volksbibliothek für Berlin, Deutsche Tonkünstler-Zeitung, Berlin, 6, 174.
— Hermann Goetz in Berlin, ibid. 6, 175.
Kufferath, Maurice. Lettres de Richard Wagner à Minna Wagner, GM 54, 29/30.
Kühn, Oswald. Das Münchener Tonkünstlerfest. 44. Jahresversammlung d. Allg. Deutschen Musikvereins vom 1. b. 5. Juni 1908, DMZ 39, 25.
— Vom Münchener Tonkünstlerfest. 44. Jahresversammlung des Allgem. deutsch. Musikvereins vom 30. Mai bis 5. Juni, NMZ 29, 18.
Kundigraber, Herm. Die Reform des Gesangsunterrichtes und die Ergebnisse des IV. musikpädagogischen Kongresses. (Berlin, 7.—11. Juni 1908), RMZ 9, 29/30.
Laloy, Louis. Hippolyte et Aricie de J. Ph. Rameau et Boris Godounov de Moussorgski à l'Opéra de Paris, ZIMG 9, 10/11.
— Rimski-Korsakov, SIM 4, 7.
La Torre, F. Degli effetti terapeutici della musica, RMI 15, 2.
Lebland, M.-A. La musique Malgache, SIM 4, 8.
Leede, Oskar. Zur Geschichte der Trompete bei den alten Kulturvölkern, DMZ 39, 30.
Leichtentritt, Hugo. Hugo Riemann, Handbuch der Musikgesch., 2. B. I. T. (Besprechung), SIMG 9, 4.
Leßmann, O. Heiteres aus meinen Bayreuth-Erinnerungen, Velhagen u. Klasing's Monatshefte, Bielefeld, 22, 12.
Liepe, Emil. Die Methode Jaques Dalcroze. Ein Schlußwort zum 4. musikpädagogischen Kongreß, AMZ 35, 27.
Löbmann, Hugo. Der IV. musikpädagogische Kongreß zu Berlin, MS 41, 7.
— Neuerscheinungen auf dem Gebiete des Gesangunterrichts, Neue Bahnen. Ztschr. f. Erziehung und Unterricht, Leipzig, 19, 9.
— Ein Wort für die Männerchöre, SH 48, 33.
Locard, Paul u. A. D. Bibliographie sur Rameau, CMu 11, 10.
Malherbe, Charles. Le »Ramisme«, CMu 11/10.
Mangeot, A. Rimsky-Korsakow, MM 20, 12.
— Mme Cléricy du Collet, MM 20, 14.
Manz, Gustav. Bayreuth 1908, NMMZ 15, 32 f.
Marschner, Carl Wilh. Beethoven als Geschäftsmann, RMZ 9, 31/32.
— Ein Jubiläum Venedigs. Ein Richard Wagner-Gedenkblatt, Sonntagsbeilage der National-Zeitung, Berlin, 1908, Nr. 30.
Mauclair, Camille. L'Héroïsme de Liszt. CMu 11, 11.
— Impressions sur »Boris Godounow«. CMu 11, 13.
Millet, Lluís. En Francisco Alió, RMC 5, 55.
Milligen, S. van. Het jubilé der Wagner-Vereeniging te Amsterdam (1883—1908. Cae 65, 6.
Möhler, A. Inhalt der Musik, KM 9, 6.
Moos, P. Bernhard Shaw u. s. Wagner-Brevier, Mk 7, 19.
Morsch, Anna. Vierter musik-pädagogischer Kongreß, Bericht über die Sitzungen vom 8. bis 11. Juni, KL 31, 12 f.
Mouradian, H. V. Mendelssohn as an Orientalist, NMR 7, 81.
Muetter, G. Klavierspielapparate, RMZ 9, 29/30.
Müller, H. Das Tonwort. Ein Beitrag zur Chor- und Schulgesangsmethodik. MSfG 13, 7.
Mund, H. Die Orgel in d. Nikolaikirche zu Potsdam, ZfI 28, 28.
Munding, Ildefons. Das Graduale nach der vatikanischen Ausgabe — erschienen. GR 7, 5.
— Das neue vatikanische Graduale in seiner Anordnung und Ausstattung. GR 7. 6.
Nadal, Lluís B. Francisco Alió. Nota negrològica, RMC 5, 55.
Nef, K. Die Bachfeier d. Basler Gesangvereins, SMZ 48, 20.
— Historische Musik. (Erwiderung auf den gleichen Aufsatz von Batka), SMZ 48, 22.
Neuda-Bernstein, Rosa. Brahms als Lehrer, DMDZ 10, 30.
Neustadt, Rich. Josef Sucher und sein Nachlaß, DMDZ 10, 29.
Newman, Ernest. Choral tone: Some suggestions, NMR 7, 80.
Newmarch, Rosa. Russian Opera in Paris. (Moussorgsky's »Boris Godounov«), MMR 38, 451.
— Rimsky Korsakov. Personal Reminiscences, MMR 38, 452.
Nichterlein. Zur heimatlichen Orgelgeschichte (Kreis Eckartsberga). Kalender f. Ortsgesch. u. Heimatskunde im Kreis Eckartsberga 1909, Verlag O. Kabisch, Pastor in Wohlmirstedt (Unstruttal).
Nodnagel, E. O. Die Entwicklung des deutschen Liedes von Wagner bis Wolf, Nord und Süd, Berlin, 32, 7.
Obsner, O. E. Die 44. Tonkünstlerversammlung des Allg. Deutschen Musikvereins in München (29. Mai bis 5. Juni 1908), RMZ 9, 25/26.
Oehmichen, R. Kritische Nachklänge z. Deutschen Sängerbundesfest in Breslau. SH 48, 29/30.
Ott, Karl. Der Hymnus Benedictus es in

Digitized by Google

firmamento coeli der Frühjahrsquatember, KM 9, 6.

Ottenheimer, Paul. Bruckner's »Neunte«, KW 21, 19.

Panconcelli-Calzia, G. Die Nichtübereinstimmung der physikalischen mit der physiologischen Terminologie der Klangfarbe bei manchen Vokalen, GpB 2, 5.

Panzer, Friedr. Richard Wagner's »Tannhäuser. Sein Aufbau und seine Quellen, Mk 7, 19.

Paul, Theodor. Die Register der Kinderstimme und der mehrstimmige Gesang in der Schule, GpB 2, 8.

Pfau, Ludw. Die Kunst im Staat, OMZ 16, 29f.

Pfohl, Ferd. Julius Spengel. Eine Skizze, RMZ 9, 27/28.

Pizzetti, J. »Pelléas et Mélisande«, RMI 15, 2.

Platzhoff, Eduard. Konzertpolitik, KW 21, 19.

Platzhoff-Lejeune, Ed. Le soliste, VM 1, 17.

— Art social, VM 1, 19.

Pougin, Arthur. Une famille de grands luthiers italiens: Les Guarnerius, M 74, 26.

— Les concours de Conservatoire, M 74, 28.

Prinz, E. Über das Absingen von Noten, MSS 3, 5.

Prosch, Franz. Musikdirektor Moritz Ludwig. Nekrolog, Schulprogramm des Weidenauer Staatsgymnasiums.

Puchas, Franz. Anton Seydler †, GR 7, 5.

Puttmann, M. Gedanken über das Leipziger Bachfest, SH 48, 25.

Quadflieg, Jakob. Erläuterungen zu Motette und Messe »Beatus qui intelligit« (6-st.) von Orlandus Lassus, KM 9, 6.

Rabich, Ernst. Friedrich Mann †, BfHK 12, 10.

Reboul, J. La théorie de Ricciotto Canudo, SIM 4, 8.

Reinecke, W. Der Phonograph im Gesangunterricht, GpB 2, 5.

Reuß, E. Ein neuer Weg zum Parnaß (Klavierfragen), MWB 39, 21/23.

Riesemann, Oskar v. Nikolaus Rimsky-Korsakow, S 66, 27.

— Das musikalische Vermächtnis Nikolaus Rimsky-Korsakow's, NMZ 29, 21.

Rischbieter, Wilh. Musikalische Aphorismen, KL 31, 14.

Ritter, William. La Musique tchèque après Smetana, CMu 11, 7f.

— La Sniegourotchka de Rimsky-Korsakov, CMu 11, 9.

Ruelle, Chr. Em. La Solmisation chez les anciens Grecs, SIMG 9, 4.

Rupp, Emil. Die akustisch und liturgisch vorteilhafteste Aufstellung der Kirchenorgel, MSfG 13, 7.

S., J. Els concerts de la »Filarmònica de Berlin, RMC 5, 53.

S., J. S. Justin Heinrich Knecht, MMR 38, 451.

Sandberger, Adolf. Rossiniana, ZIMG 9, 10/11.

Schaub, H. F. Vierter Musikpädagogischer Kongreß (in Berlin), DMZ 39, 25f.

— IV. Musikpädagogischer Kongreß in Berlin, NMZ 29, 20.

Schloesser, Adolph. Anton Schindler (1796—1864), MMR 38, 451.

Schlösser, Hugo. Die Orgel in d. neuen St. Josefs-Kirche in Graz, ZfI 28, 29.

Schmid, Otto. Zwei vergessene Klavierkomponisten des XVIII. Jahrhunderts (Christlieb Siegismund Binder und Peter August), KL 31, 15.

Schmidt, Karl. Der Liedertafelstiel in der Kirchenmusik, CEK 22, 7.

Schmidt. Leop. Umkehr, S 66, 32.

Schmitt. Die Konzertreise des Kölner Männergesangvereins, RMZ 9, 25/26.

Schneider. Louis. Über Nationalismus in d. französischen Musik, S 66, 30.

Schröder, Kurt. Zwei Briefe Richard Wagner's an Julius Stocks. Zum ersten Male veröffentlicht und eingeleitet, Mk 7, 19.

Schünemann, Georg. Rimsky-Korsakow †, AMZ 35, 28/29.

— Neue Bachliteratur, AMZ 35, 32/33.

— Der vierte musikpädagogische Kongreß in Berlin, ZIMG 9, 10/11.

Schwartz, Heinr. Max Schillings' »Moloch«. (Zur 1. Münchner Auff. anläßlich des Tonkünstlerfestes), NMZ 29, 18.

Schwartz, Rud. Emil Vogel †, ZIMG 9, 10/11.

Seeliger, H. Der Streit um die Fuge, Zeitschrift des Allgemeinen deutschen Sprachvereins, Mai 1908.

Segher, L. Nieuwe Faustmuziek, Cae 65, 7.

Segnitz, Eugen. Felix Draeseke, DMMZ 30, 26f.

Seidl, Arthur. Dr. Emil Vogel †, AMZ 35, 27.

Seiffert, Max. Die Chorbibliothek der St. Michaelisschule in Lüneburg zu Seb. Bach's Zeit, SIMG 9, 4.

Sieber, Ferd. Johannes Miksch. Ein Bild der Erinnerung an seinen hundertjährigen Geburtstag, Sti 2, 10f.

Silvani, M. La musica nel dramma latino dell' avvenire (Conferenza di Ildebrando Pizzetti), GdM 1, 19/21.

Smend, Julius. Kirchliche Tonkunst in reformierten Gemeinden. Referat auf

Digitized by Google

der reformierten Landessynode v. Elsaß-Lothringen, MSfG 13, 7.
Somigli, C. Giulio Stokhausen e la scuola del canto artistico, RMI 15, 2 f.
Sonneck, O. G. Opera in America from 1783 to 1800, NMR 7, 81.
Spannuth, A. Der gekürzte und ungekürzte Wagner. Zum Wiener Opernskandal, S 66, 26.
— Zur geschäftlichen Metamorphose im Musikgetriebe, S 66, 28.
— Besuch aus Amerika (der Brooklyner »Arión«), S 66, 29.
— Wagner im Bilde und in der Karikatur, S 66, 31.
— Ein Eindringling, der zugleich Befremden und Hoffnungen erregt (Klavierspielapparat), S 66, 33.
Stapper. Karls d. Großen Römisches Meßbuch. Beilage zum Jahresbericht d. Gymnasiums zu München-Gladbach 1908.
Steyer. Die Methode Jaques-Dalcroze u. ihre Verwertung im Gesangunterricht an höheren Schulen. Jahresbericht der Oberreal- und Landwirtschaftsschule in Flensburg 1908.
Strangways, A. H. Fox. The Hindu scale, SIMG 9, 4.
Strauß. Manfred. Eine musikalische u. literarisehe Betrachtung, DMDZ 10, 32.
Stucken, Frank van der. Bach in Basel. Bach-Feier d. Baseler Gesangvereins (am 14. u. 15. Juni), S 66, 26.
Sturler, J.-E. de. Les danseuses de cour à Java, RM 8, 15.
—t—. Parsifal in Bayreuth, Leipziger Volksztg. 1908 Nr. 187 f.
— Über musikalische Kultur. (Bespr. der gleichnamig. Göhler'schen Schrift), Leipziger Volkszeitung, 1908, Nr. 193 f.
Tabanelli, N. La musica nel progetto di riforma della legge sui diritti d'autore, RMI 15, 2.
Tchaïan, Tigrane. La musique à Constantinople: Cavalleria rusicana de Monleone, RM 8, 15.
Teigelkampff, Luise. Aus der Praxis d. Unterrichts, KL 31, 16.
Teneo, Martial. Pierre Montan Berton, d'après des documents inédits, RM 8, 13 f.
Thomas, Wolfgang A. Julius Weismann, Eine musikalische Silhouette, RMZ 9, 25/26.
Thormälius, Gust. Heitere Züge aus Franz Schubert's Leben, DMDZ 10, 34 f.
Tideböhl, Ellen v. Rimsky-Korsakow u. seine Opern, NMZ 29, 21.
Tiersot, Julien. Une lettre inédite de Rossini, M 74, 25.
Tischer, Gerh. Rimsky-Korsakow †, RMZ 9, 27/28.
— Robert Laugs, RMZ 9, 29/30.
Torrefranca, F. Il futuro genio della critica musicale italiana . (Appunti per una profezia-programma), RMI 15, 2.
Udine, Jean d'. La classification des timbres, SIM 4, 7.
— Rimsky-Korsakow, CMu 11, 13.
Urbach, Otto. Karl Müller-Hartung †, NMZ 29, 19.
— Das absolute Gehör, NMZ 29, 20.
Urheberschuts. Die Vorschläge der Regierung zu der in Berlin stattfindenden Konferenz des »Internationalen Verbandes zum Schutze von Werken der Literatur und Kunst, Berl. Tageblatt 5. Aug. 1908, DMDZ 10, 33.
Vauthier, Gabr. Un chorège moderne: Alexandre Choron, d'après des documents inédits et l'Opéra en 1816, RM 8, 13 f.
Veith, Ildefons. Die elektropneumatische Orgelanlage d. Benediktiner-Abtei Seckau, GR 7, 3 f.
Viotta, H. Na vijf-en-twintig jaren (Rich. Wagner), Cae 65, 6.
Volbach, Fritz. Volkskonzerte in ihrer erziehlichen Bedeutung, Hochland, München, 5, 9.
Wagner, Peter. Zur Lage. (Vatik. Choral-Ausgabe), GR 7, 7/8.
Wahl, Ed. Vom 44. Tonkünstlerfest des Allgem. Deutschen Musik-Vereins in München, Mk 7, 20.
Wähner, Friedr. Beethoven-Erinnerungen. Mitgeteilt von Wilh. Ruland, NMZ 29, 21.
Weber, Wilh. Über den Gesangunterricht an der höheren Schule, Sti 2, 10 f.
— Joh. Seb. Bach, der Musiker der Zukunft, Über Land u. Meer, Stuttgart, 50. 38.
Weckerlin, J.-B. Comment je devins bibliothécaire du Conservatoire. Avec une préface de Charles Malherbe, M 74, 27.
Weimar, G. Über Kirchengesang, CEK 22, 8.
Weingartner, Felix. A quarter century of Wagner (From the Neue Freie Presse, of Vienna), NMR 7, 80.
Wenner. Zur Methodik des Gesangsunterrichts an höheren Schulen. Beilage zum Jahresbericht des Kgl. Gymnasiums in Bonn 1908.
Werner, Arno. Die sächsischen Kantoreien. (Ein Wort zur Abwehr), SIMG 9, 4.
Werner, Karl. Die Max Schillings-Feier in Bad Wildungen, AMZ 35, 28/29.
Wiedermann, F. Vom IV. Musikpädagogischon Kongreß zu Berlin am 7. bis 11. Juni 1908, MSS 3, 4.
— Bericht üb. d. Verhandl. d. IV. Musikpädagog. Kongreß zu Berlin, betr. den Schulgesang, ibid. 3, 5.

Digitized by Google

Winter, M. Arthur Claassen. SH 48, 24.
Wolff, Karl. Kölner Festspiele 1908, NMZ 29, 20.
— Kölner Festspiele 1908, RMZ 9, 25/26.
Wolff, Sophie. Registerstudien, GpB 2, 6/7.
Woollett. H. Jean Sébastien Bach et son œuvre, MM 20, 12f.
Zabel, E. Russische Opern, Sonntagsbeilage der National-Zeitung, Berlin, 1908 Nr. 22.
Zanten, Cornellin van. Kunst und Religion, GpB 2, 5f.
Zimmermann, Rich. Das Künstlerdrama in Wagner's Parsifal, Mk 7, 19.
Zur Westen, W. v. Zur Kunstgeschichte des Notentitels und der Dekoration musikalischer Druckwerke. 1) Die Herrschaft des Holzschnitts u. Kupferstichs, Zeitschrift für Bücherfreunde, Leipzig, 12, 3. 2) Die Vorherrsch. d. Steindrucks, ibid. 12, 4.

Buchhändler-Kataloge.

P. Pabst, Leipzig, Neumarkt. Katalog der Musikalien-Leihanstalt. 1. Abteilung: Instrumentalmusik 278 S. ℳ 1,—. 2. Abteilung: Vokalmusik 107 S. ℳ —,50. Daß das Durchgehen solcher Leihanstaltskataloge zu Studien über Musik des 19. Jahrhunderts oft notwendig ist, stellt sich öfters als notwendig heraus. Dieser recht umfangreichen Kataloge sei daher des Besonderen gedacht.

Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft".

Ortsgruppen.

Berlin.

In der Sitzung vom 30. Mai behandelte Herr Ernst Koschny die Volkslieder der polnischen Bewohner Oberschlesiens und führte aus dem reichen Materiale, das er gesammelt hat, sehr interessante Proben vor. Die Lieder, deren Fortleben im Volksmunde durch die zunehmende Germanisierung in Frage gestellt wird, sind vorwiegend elegischen Charakters und bewegen sich in den der polnischen Musik eigentümlichen Tanzrhythmen; bei vielen Liedern machen sich indessen böhmische und vor allem deutsche Einflüsse bemerkbar. Am reinsten haben sich die Lieder in den bewaldeten Gegenden im nördlichen Teile des im übrigen ganz deutschen Neustädter Kreises erhalten. Die ausgewählten Stücke brachte Herr Johannes Conze, vom Vortragenden begleitet, in deutscher Übersetzung zu Gehör. Es folgte ein Referat des Herrn Erich Fischer über Riemann's Handbuch der Musikgeschichte II, 1, mit anschließender Diskussion, an welcher sich der Vortragende, Prof. Zelle und der Vorsitzende Prof. Joh. Wolf beteiligten. Herr Dr. James Simon erfreute weiterhin durch den Vortrag polnischer Klaviermusik von Ogiński, Nowakowski, Szymanowska, Goraczkiewicz, und der Kirchenchor von St. Michael bot unter der verständnisvollen Leitung seines Dirigenten Herrn Jos. Kromolicki ältere polnische a capella-Werke: *Et incarnatus*, *Crucifixus*, *Agnus* von Szadek und *Adoramus te* von Zieleński.

In der Sitzung vom 27. Juni, die im Psychologischen Institute der Universität stattfand, sprach Herr Dr. E. v. Hornbostel über »Indonesische Volksmusik.« An der Hand von Lichtbildern und Phonogrammen schilderte der Vortragende die Volksmusik einiger Stämme aus dem Sunda-Archipel und zwar der Malayen von West-Sumatra, der nicht-malayischen, aber von Malayen stark beeinflußten Kubu (Südost-Sumatra), der Sudanesen, Javanen, Balinesen, Timoresen, sowie der Bewohner von Makassar (Celebes) und Ambon. Zum Vergleich wurden auch die musikalischen Ge-

Digitized by Google

wohnheiten der malayischen Hova und der halbmalayischen Betsimisaraka auf Madagaskar herangezogen. Es wurden die gebräuchlichsten Instrumentalformen, die Eigentümlichkeiten der Melodik, die Tonsysteme und ihre mutmaßliche Entstehung, die verschiedenen Arten der Mehrstimmigkeit (Grundbaß, Quintenparallelen, Heterophonie) die Normalstimmung und die oft sehr komplizierte Rhythmik besprochen und namentlich auf den Einfluß fremder (vorderindischer, chinesischer, persisch-arabischer und europäischer) Kulturelemente hingewiesen. Die Forschungsresulte, welche den inhaltreichen Ausführungen zugrunde lagen, bilden den Inhalt mehrerer im Druck befindlicher Arbeiten des Vortragenden.

Einen sehr glücklichen Abschluß des Vereinsjahres stellte ein Historisches Konzert des Herrn George A. Walter dar, welches die Sitzung vom 2. Juli ausfüllte und in dem ausschließlich Meister aus der Familie Bach mit zumeist entlegenen oder unbekannten Werken zu Worte kamen. Man hörte von Wilh. Friedemann Bach u. a. drei Arien aus Kirchenkantaten mit obligaten Instrumenten (Flöte: die Herren Kiesel und Dr. Schünemann; Violine: Herr Hagen), von Carl Phil. Eman. Bach eine Reihe geistlicher Gesänge und die beiden weltlichen Lieder »Honnelied« und »Trennung«, von Joh. Christian Bach ein in italienischer Grazie dahinfließendes Stück »Meinen allerliebsten Schönen«, und von Joh. Christoph Friedr. Bach zwei geistliche Lieder und den 1776 im Druck erschienenen Cyklus »Die Amerikanerin«, der mit seinen eingestreuten Rezitativen und seinen eigenartigen dramatisch bewegten Details besonders merkwürdig ist. Der ausgezeichnete Künstler, der mit rühmlichem Eifer bemüht ist, die Gesangsmusik der Bachzeit in lebendigem Vortrage wieder zu erwecken, führte sein Programm mit echter und ernster Sachlichkeit und meisterlich gereiftem Können durch; mit der geschmackvollen Bearbeitung der Accompagnements hat er sich ein besonderes Verdienst erworben. An dem Gelingen des Abends war Frau George A. Walter als feinfühlige Begleiterin beteiligt.

H. Springer.

Neue Mitglieder.

Prinz **Friedrich Wilhelm von Preußen,** Potsdam, z. Zt. Kamenz i. Schl.
Dr. **Vladimir Helfert,** Pottenstein i. Böhmen.
J. N. Gerh. Lynge, Musiker, Aarhus i. Dänemark, Meilgade 4 II.
Dr. **Georg Schünemann,** Berlin SO. 36, Reichenbergerstr. 131/32.
Dr. **Albert Schweitzer,** Straßburg i. Els., Thomasstaden 1.
Madame **Wiener Newton,** Paris, 34 rue de la Faisanderie.

Änderungen der Mitglieder-Liste.

Arthur Darley, Esq., Dublin, jetzt: Rathmines, 41 Belgrave Road.
J. Joachim Nin, Paris, jetzt: Berlin-Charlottenburg, Lahmeyerstr. 24.
Dr. **Robert Staiger,** jetzt: Berlin-Steglitz, Humboldstr. 2 III.
Rich. H. Stein, jetzt: Berlin-Wilmersdorf, Hohenzollerndamm 194.

Ausgegeben Anfang September 1908.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Gautzsch b. Leipzig, Ötzscherstr. 100N.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36/38.

Digitized by Google